DATE DUE

DEMCO, INC. 38-2931

Zur Geschichte der Instrumental-Musik.

Eine productive Kritik

von

Dr. Hermann Eichborn.

LEIPZIG
VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1885.

Vorwort.

Eine kleine Schrift über die geschichtliche Entwickelung der Instrumentalmusik in der Hansestadt Lübeck reizte mich zu einer Besprechung, zur Kritik. Diese reizte mich zu längeren Ausführungen, welche aus meinem Interesse zur Sache entsprangen. Als ich mit Erstaunen gewahr wurde, dass meine eingehende Behandlung des Stoffes bei weitem die Grenzen der beabsichtigten Erörterung überschritten hatte, war mir's nicht leid, und ich sagte weiter — alles das, wozu mir der Gegenstand Veranlassung gab. War ich mir doch bewusst, überall festen Boden unter den Füssen zu haben und mit meiner zur eignen Production gewordenen Kritik eine Abschlagzahlung zu leisten, indem ich eine Anzahl Punkte der Musikgeschichte behandelte, die mich viel beschäftigt hatten, die ich aber im Rahmen dieser kleinen Schrift unmöglich eingehender besprechen und überall quellenmässig begründen konnte.

Möge mir dies in späteren Einzelschriften auszuführen vorbehalten sein.

Im übrigen wünsche ich nur, dass mein Beispiel nachgeahmt werde, auf dass wir wieder etwas mehr von jener productiven Kritik bekommen, wie sie einst nicht selten war, heutzutage aber fast ganz in dem grossen Urbrei von oberflächlicher Abmachung, zweckbewusster Lobhudelei, wie Geringschätzung und Nichtbeachtung, zersetzender Negation und Unwissenheit, kurzum in dem Gegenteil einer wahren, ehrlichen und befähigten Kritik aufgegangen ist.

„Zur Geschichte der Instrumentalmusik“. So lautet der Titel eines von C. Stiehl in Lübeck gehaltenen, vor kurzem im Druck erschienenen Vortrages, mit dem Zusatze „in Lübeck“ (dort 1885, in Commission bei F. W. Kaibel), der aber ebenso gut hätte fortbleiben können, da diese kleine nur 26 Seiten umfassende Schrift wirklich einen Beitrag und einen gar nicht zu verachtenden zur Geschichte der Instrumentalmusik im allgemeinen, über welche seither noch so vieles dunkel ist, enthält. Ueber das specifisch Lübische darin was nicht jedem an dem Hauptthema Interesse nehmenden, gleicherweise von Wert sein kann, muss man dabei ruhig hinweglesen, denn auch so bleibt noch eine Fülle interessanten Stoffes übrig, den der Verfasser mit grossem Fleiss aus den Quellen, namentlich den aus dem lübischen Rathsarchive genommenen, wie Rechnungsbücher, Rathsprotocolle, zusammengetragen hat. Die Ermittelungen, welche man in dem Stiehl'schen Werkchen vereinigt findet, erstrecken sich auf folgende Fächer der Musikgeschichte: die rechtliche und gesellschaftliche Stellung der Musiker, die Entwickelung der Instrumentalmusik im allgemeinen, wie die Geschichte der einzelnen Tonwerkzeuge im besonderen, die Gestaltung der Kirchenmusik und der Militärmusik, also eine reiche Auswahl von Zweigen der Musikwissenschaft. Und alle empfangen gebührende Berücksichtigung. Ich will versuchen in Kürze die hauptsächlichen Daten dem grösseren Kreise der Musikfreunde vorzuführen, und meine Bedenken und Erwägungen auf Grund eigner Forschungen daran zu knüpfen, ohne jedoch die Reichhaltigkeit des Stoffes in dieser Schrift erschöpfen zu können.

Einleitung.

An die Reihenfolge, wie sie oben aufgeführt ist, mich haltend, muss ich allerdings zuerst einer Vorstellung des

Ursprung der Instrumentalmusik in Deutschland.

Verfassers entgegentreten, welcher sagt: die fahrenden Leute, welche als Nachkömmlinge der römischen Joculatoren und Histrionen etwan im 8. Jahrh. vom südlichen Frankreich aus zuerst in geschlossenen Banden in Deutschland aufgetreten seien, hätten, „angelockt durch das rasche Aufblühen der Städte am Ostseestrande, etwa um die Mitte des 12. Jahrh. den Norden unsres Vaterlandes erreicht". Diese Aufstellungen, obgleich bisher ziemlich allgemein angenommen, sind nicht haltbar. Wir brauchen durchaus nicht anzunehmen, dass die Gaukler des römischen Altertums sich als von der übrigen bürgerlichen Gesellschaft ausgeschlossene Kaste untereinander und ihre Künste auf solche Weise fortgepflanzt haben, dass auf dieser Fortpflanzung der Menschen und ihrer musikalischen Fertigkeiten die Entwickelung der Instrumentalmusik beruht. Instrumente hat am Ende jedes Volk aus sich heraus erfunden und ausgebildet, und überall wird es Menschen gegeben haben, die aus dem Spielen von Instrumenten und Singen einen Broterwerb machten. Ich will damit nicht sagen, dass nicht auch auswärtige, aus dem Süden stammende, vielleicht an römische Joculatores anknüpfende Musikanten ihren Einfluss auf die Gestaltung der ursprünglichen Instrumentalmusik bei den Deutschen ausgeübt hätten. Reisten doch schon in sehr früher Zeit, vielleicht schon vor Christus, römische und griechische Kaufleute auf heute noch nachweisbaren Pfaden durch die unwirtlichen Gebiete barbarischer Völkerschaften um des Tauschhandels willen bis an die Gestade der Ostsee; warum soll nicht in viel späteren Zeiten, als die nördlichen Länder längst aus dem Dunkel der geographischen Vorstellungen eines Strabo und Claudius Ptolemaeus herausgetreten waren, fahrendes Volk dorthin gedrungen sein! Aber angenommen, nicht ein einziger fremder Musikant sei nach Deutschland gelangt, so würde man dort eben sowie in andren Ländern primitive Musik, instrumentale wie vocale gehabt haben. Namentlich verwerfe ich die Vorstellung, die „fahrenden" hätten zuerst um 1150 den Norden Deutschland's erreicht. Gewiss sind sie viel eher dahin gekommen und brauchten übrigens gar nicht zu kommen, weil es einheimische fahrende sowohl wie angesessene Musikanten gegeben hat.

Joculatores und histriones.

Letztere haben sich wahrscheinlich neben Bäckern, Fleischern, Schmieden und allen andren Handwerkern in den deutschen Städten mit deren Entstehung Hand in Hand gebildet und sich ebenso wie diese, nachdem sie eine gewisse Anzahl erreicht und das Bedürfnis gegenseitigen Schutzes empfunden hatten, zunftmässig unter der Leitung der Obrigkeit zusammengethan. Es scheint mir keine ganz klare Vorstellung zu Grunde zu liegen, wenn Stiehl sagt: „kaum hatte sich die Sesshaftmachung der fahrenden Spielleute vollzogen, so mag von den Fürsten und Städten das Bedürfnis empfunden worden sein, der sicher schwer zu regierenden Körperschaft ein Anfangs aus ihrer Mitte gewähltes Oberhaupt zu geben". Die Spielgrafen, die wir so häufig in deutschen Städten und Ländern finden und die auch in Frankreich und England eine Rolle spielten, sind im Grunde nichts weiter, als Vorsteher der Musikanten-Zünfte. Dass sich solche Vereinigungen wie in Oesterreich, im Elsass, über ganze Provinzen erstreckten, lag daran, dass die Spielleute durch ihren Beruf häufig auf's Herumziehen angewiesen waren. So fielen sie der Ausbeutung durch die Landesherren anheim, die ihnen einen Teil ihres Verdienstes in Form von Abgaben heraus zu pressen wussten, welche sie nach den Normen des Lehnsrechtes einem bevorzugten Vasallen verliehen. Die Beteiligung der Musikanten an öffentlichen Festen und Zusammenkünften, Gelagen und Tänzen gab ausserdem Veranlassung, dem Spielgrafen-Amte, sei es in den Städten, sei es im Lande, einen polizeilichen Character aufzudrücken.

Entstehung der Musikerzünfte.

Deren Vorsteher (Spielgrafen).

Für Lübeck weist schon das Kassabuch der Kämmerei 1334 einen comes joculatorum nach. Für meine Auffassung des Spielgrafen-Amtes spricht noch, dass in Lübeck bis 1642 dasselbe in den Händen von Musikern selbst gewesen ist. Von da ab ward es als Versorgungsposten für herabgekommene Bürger angesehen und an Kaufleute, Schiffer, Brauer, sogar Theologen verliehen. Der letzte Spielgraf in Lübeck ist erst 1791 erwählt worden. Die lübischen Spielgrafen hafteten dem Rathe mit Geldbussen für die Erfüllung ihrer Obliegenheiten, die, soweit sie polizeilichen Characters waren, in Ueberwachung der Hochzeiten, Gelage, Tänze und Festlichkeiten, bei

Verhältnisse der Zunft in Lübeck.

denen Musik zugezogen war, bestanden. Ihr Gehalt wurde früher zum Teil von der Kämmerei-Kasse übernommen, zum Teil bestand er in Sporteln und Gebühren je nach der Grösse der Feste, bei denen sie amtliche Verrichtungen hatten. Zunftmässig haben sich die Musikanten in den Hansestädten schon frühzeitig zusammengeschaart; doch ist für Lübeck nicht nachzuweisen, wann dies geschah. Die älteste Luxusordnung unterscheidet zwischen „verlehnten" und „gemeinen" Spielleuten, d. h. den Spielleuten des Raths im Gegensatze zu den übrigen. Ob die in Diensten des Raths stehenden Musiker, welche durch diese Stellung natürlich einen bedeutenden Vorzug hatten, mit den andren zusammen eine Genossenschaft bildeten, ist für die frühere Zeit nicht klar. Später war dies der Fall. Der kirchliche Character mancher Musikanten-Zünfte, wie er z. B. auch bei der französischen Vereinigung der Jongleurs vorhanden ist, die 1328 unter dem Namen Confrérie de St. Julien als geistliche Brüderschaft organisirt wurde, erklärt sich aus dem Bestreben der Spielleute, die ihnen noch zum Teil anhaftende Anrüchigkeit von der unehrbaren Lebensweise ihrer fahrenden Genossen her durch Anlehnung an die Kirche und Geistlichkeit rascher zum Vergessen zu bringen. Die lübische Musiker-Zunft führte den Namen „Chor- und Kösten-Brüderschaft" und umfasste alle in der Stadt ansässigen Spielleute mit Ausnahme der Pfeifer der Miliz. Die alte Ordnungsrolle von 1598, im Jahre 1696 ins Hochdeutsche übersetzt und revidirt, ist bis 1815 in Geltung geblieben. Der Name dieser Zunft weist auf die Thätigkeit der Mitglieder sowohl in den Kirchen, wie bei den Hochzeiten hin.

Die erstere Thätigkeit giebt dem Verfasser Gelegenheit zu Ausführungen über die Entwickelung der Instrumentalmusik im allgemeinen, über die ich mit ihm nicht ganz übereinstimme, obwohl er die allgemeine Anschauung in diesem Punkte vertritt.

Entstehung der Instr.-Musik im Verhältnis zur Vocal-Musik.

Man nimmt an, dass die Instrumentalmusik im 15. Jahrhundert noch sehr unentwickelt gewesen sei, während der Chorgesang sich gleichzeitig schon auf ziemlich hoher Stufe befunden habe. Ich meine nun, dass diese beiden Zweige

der Tonkunst sich wohl damals nicht viel nachgegeben haben, dass sie ungefähr auf gleicher, gleich hoher oder gleich niedriger Stufe, wie man es nun nehmen will, gewesen sein mögen. Man führt für die Unbeholfenheit der damaligen Instrumentalmusik als Beweis an, dass sie im 15. Jahrhundert in den Kirchen noch nicht aufgenommen worden sei, sondern erst hundert Jahre später nach und nach Eingang gefunden habe, hauptsächlich in den evangelischen Kirchen und nach deren Beispiel erst in den katholischen. Mir scheint daraus nur hervorzugehen, dass vor der Reformation in der katholischen Kirche, wo die von den niederländischen und französischen Componisten herrührenden gelehrten Messen neben dem gregorianischen Gesang üblich waren, kein Feld für die Instrumentalmusik sein konnte, die das volkstümliche Element vertrat und sich in Tänzen und weltlichen Liedern bewegte, dass aber nach Luther und der von ihm angebahnten protestantischen Kirchenmusik, welche die Gemeinde mitsingen hiess und weltliche Lieder zu Chorälen umgestaltete, den Instrumenten der Einzug in die Kirchenchöre wie von selbst zufallen musste. Dass die Katholiken in Anbetracht der damit erreichten Wirkungen im Gottesdienste nicht zurückbleiben konnten, namentlich nachdem das Trienter Concil mit seinem thörichten Plane, die Figural-Musik aus den Kirchen zu verbannen, durch Palestrina gründlich abgeführt war, ist klar, wie denn schon die Herren Jesuiten eifrig dafür Sorge trugen, dem Volke in den Kirchen etwas ordentliches zu sehen und zu hören zu geben. Also nicht die geringe Leistungsfähigkeit der Instrumentalmusik, sondern ganz andre Verhältnisse haben wahrscheinlich deren Einführung in die Kirchen lange gehindert.

Einführung der Instrumente in die Kirchenmusik.

Die Instrumente haben, das erscheint mir unzweifelhaft, im 15. Jahrhundert das nämliche geleistet, was man von den Singstimmen damals verlangte, und das war wahrlich nicht zu viel. Der eigentliche Kunstgesang hat sich ja auch erst viel später, im 16. und 17. Jahrhundert herausgebildet und gleichzeitig damit die technische Vervollkommnung der Instrumente, sodass als notwendige Folge die Trennung der Composition für Instrumente und Gesang erfolgte, für welche

Composition für Singstimmen für Instrumente.

bis dahin gar kein Bedürfnis gewesen war, da man den Instrumenten doch nichts andres als den Sing-Stimmen zumuten konnte und erstere auch den letzteren analog in den verschiedenen Tonlagen gebaut waren. Mit der Erweiterung des Umfangs und der Fertigkeit verschob sich dieses naturgemässe Verhältnis, und so konnte es nicht anders kommen, als dass schon der jüngere Gabrieli mit selbständigen Instrumentalsätzen (Symphoniae sacrae, Venedig 1615) auftrat und um 1640 die gesteigerte Technik der Violinen einen Biagio Marini zu Solo-Compositionen für dieses Instrument (Sonaten) veranlasste. Aus früherer Zeit, als aus dem 15. Jahrhundert haben wir ohnedies keine Aufzeichnungen mehrstimmiger Sätze, die für uns irgendwie in Betracht kommen könnten, aus diesem aber deutliche Beweise einer der damaligen Vocalmusik ebenbürtigen Instrumentalmusik in den Tanz- oder Tanzliedermanuscripten der Berliner und Münchener Bibliothek (Berliner Liederbuch), in den textlosen, also jedenfalls für Instrumente bestimmten Liedsätzen des Heinrich Isaac, sowie in der Thatsache der Erwähnung der meisten späteren Tonwerkzeuge in Quellen des 13. Jahrhunderts, ja noch früherer Zeiten.*) Man kann unmöglich annehmen, dass die Posaunen, Zinken, Schalmeien, Geigen, Lauten so viele Jahrhunderte auf der primitivsten Entwickelungsstufe gewesen seien, so dass sie nicht einmal den geringen Anforderungen der damaligen Gesangsmusik gewachsen waren, um dann plötzlich im Laufe kaum eines Jahrhunderts sich zu selbständiger den Singstimmen überlegener Bedeutung emporzuschnellen. Müsste doch dieser Aufschwung in der Zeit vom Anfang bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts sich vollzogen haben, da im Jahre 1555 ein Breslauer Stadtpfeifer „etliche gute

Selbständ. Instr.-Musik im 15. u. 16. Jahrhundert.

---

*) Die wichtigsten Blasinstrumente der späteren Zeiten sind schon bei den Gothen nachzuweisen, Horn (heurn d. h. nicht unser Waldhorn, sondern ein rohes Hifthorn), Schwegelpfeife (svigl, swegala), busûne, floite, phîfe, schalmie, tambûr, trumme, bunge, sumber, pûke, zimbel. Jornandes (der Historiker der Gothen) erzählt, die Gothen hätten die Thaten ihrer Vorfahren zur Harfe gesungen. Bekannt ist auch die Geschichte von den drei Wünschen des besiegten Vandalenfürsten Gelimer, Brot, Schwamm, Harfe. (Bei Procopius bellum Vandal. II. 6.)

deutsche und polnische Tenz, mit 4 und 5 Stimmen zu gebrauchen auf allerlei Instrumenten" und eine Sammlung, „viel feiner lieblicher stucklein, spanischer, welscher, englischer, französischer composition und tenz (über 300) mit 6, 4 und 5 Stimmen, auf alle Instrumente dienstlich" (vergl. Bohn: Bibliographie der Breslauer Musikwerke) herausgegeben hat, die über 60 Jahre vor den Sätzen Giovanni Gabrieli's eine selbständige Behandlung der Instrumente zeigen. Und wenn man auf einem grossen, eine kirchliche Procession vor der Marcuskirche darstellenden Bilde von Gentile Bellini aus dem 15. Jahrhundert im Zuge ausser einem Sänger- auch ein Chor von Instrumenten (Zinken und Posaunen) vertreten findet (Academia delle belle arti in Venedig), so schwindet wohl jeder Zweifel, ob die Instrumentalmusik auf der Höhe der damaligen Gesangsmusik gestanden habe, ja man möchte hiernach annehmen, dass auch innerhalb der Kirchen Instrumente schon frühzeitig und jedenfalls lange vor der Reformation beim Gottesdienste unter gewissen Umständen, z. B. wenn besonderes Gepränge entfaltet werden sollte, Verwendung gefunden haben.*) Die Sätze, deren Ausführung ihnen übertragen war, werden wohl dieselben gewesen sein, die auch von Singstimmen vorgetragen wurden, abgesehen von der rein weltlichen Musik, die zuweilen bei Aufführungen von Schauspielen, Mysterien, in den Kirchen zu Gehör gebracht ward.

Entwickelung der Streich- im Verhältnis zu den Blasinstrumenten.

Zum Ueberflusse vergleiche man die Werke von Sebastian Virdung und von Michael Praetorius über die Instrumentalmusik, deren ersteres am Anfange des 16., das letztere an dem des 17. Jahrhunderts erschien; man wird keine sehr bedeutende Verbesserung der Tonwerkzeuge bei Praetorius bemerken, wenigstens nicht in Bezug auf die hauptsächlich gebrauchten, wie Flöten, Schalmeien, Pommern, Zinken, Posaunen, Trompeten. Die Streichinstrumente und die Tasteninstrumente haben allerdings in diesem Jahrhundert grosse

*) Dafür spricht auch die Mitteilung bei Engelbert von Admont (Gerbert Script. III), im 13. Jahrhundert seien die Instrumente mit Ausnahme der Orgel „propter abusum histrionum" aus den Kirchen verwiesen worden.

Fortschritte gemacht; davon aber traten die Saiten- (Bogen-) Instrumente damals noch hinter die Blas-Instrumente zurück, und die Tasten-Instrumente (Spinet, Clavichord, Virginal u. s. w.) und das Saitenspiel (Lauten, Theorben, Guitarren u. s. w.) dienten im Orchester, welches jedoch mit einem solchen in unsrem Sinne nicht zu verwechseln ist, nur zur Füllung, Ausschmückung und Verzierung, sie waren „Ornament-Instrumente" im Verhältnis zu den „Fundamental-Instrumenten", wie Geigen, Posaunen, Zinken. Erst im Laufe des 17. Jahrhunderts haben sich die Streich-Instrumente die Führerschaft in der instrumentalen Musik erobert, nachdem die von Caspar Tiefenbrucker (Anfang des 16. Jahrh.) zuerst gebauten und wahrscheinlich auch erfundenen Violinen durch ihre vollendete Technik die erste Rolle im Kreise der allmälich verdrängten und verschwundenen Schwestern übernommen und das moderne Streichquartett (Violine, Viola, Cello, Contrabass) sich aus der verworrenen Masse der alten Bogen-Instrumente herausgeklärt hatte. Am Ende des 16. und Beginn des 17. Jahrhunderts trug man noch kein Bedenken, Violinen und Violen mit Zinken und Posaunen bei der Ausführung 4-, 5- und 6-stimmiger Tonsätze zusammenzuspannen, wobei übrigens, wie alte Bilder zeigen, die Violen und Violinen nicht doppelt besetzt waren. Ein starker Beweis also für die immerhin bedeutende Technik der Blasinstrumente, da bei nicht sehr delicater Behandlung einer Posaune beispielsweise die von einer Geige ausgeführte Stimme sicher ganz unvernehmbar hätte sein müssen.

Von den vielen im 16. Jahrhundert neu erfundenen Blas-Instrumenten (Bassanelli, Fagotte, Sordunen, Schriari, Racketfagotte) sind nur die Fagotte erhalten; die andren kamen im 17. Jahrhundert ausser Gebrauch oder verwandelten sich, wie die von Denner in Nürnberg construirte Clarinette zeigt, in moderne Instrumente, was auch bei der Umformung der Schalmei in die Oboë der Fall war. Das gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu musikalischen Zwecken hergerichtete Waldhorn, bis dahin nur Signalinstrument, schloss die unser heutiges Orchester bildende Reihe von Tonwerkzeugen ab. Schon vorher hatten sich aus den Querpfeifen der Landsknechte musikalisch verwerthbare Instrumente, unsre heut'

allein üblichen Flöten entwickelt, neben denen die Schnabelflöten sich noch bis in's 18. Jahrhundert hielten und sogar von J. S. Bach als obligate Begleitungs-Instrumente (z. B. in der Matthaeus- und Johannes-Passion) verwendet wurden.

Ergebnis aus dem Vorigen.

Wenn ich die Ergebnisse meiner Ausführungen kurz zusammenstelle, so zeigt sich: dass die Vocal- und die Instrumentalmusik auf ungefähr gleicher Entwickelungsstufe bis zum Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts zusammengingen und von da ab den Aufschwung zu eigentlicher Kunstbildung nahmen, womit sich ganz naturgemäs ihre Trennung vollzog, da der in engere Grenzen der Technik eingeschlossene Gesang seine natürlichen Schranken innehalten musste, während dem Spiel der künstlichen Tonwerkzeuge eine viel ungebundenere Entfaltung gegeben war.

Das bahnbrechende Werk für den Kunstgesang aber sind die von Claudio Monteverde für seine Frau zum Singen componirten und mit einer ausführlichen Erklärung und Rechtfertigung dieser bis dahin unerhörten Gattung versehenen, 1615 in Venedig im Druck erschienenen Musiche nuove, worin eine Art von Theorie der verschiedenen Verzierungen und Ausschmückungen des monodischen Gesanges, wie Triller, Doppelschläge, aufgestellt ist. Einstimmigen Kunstgesang hatte es bis dahin nicht gegeben, erst mit der Aufstellung desselben war die Bildung einer Gesangstechnik möglich. Die technische Vervollkommnung des Gesanges hat sich mit der der Instrumente in gleichem Schritte vollzogen.

Soviel zur Berichtigung der alten Theorie von dem hohen Zustande des Gesanges und dem niedrigen der Instrumentalmusik im 15. und 16. Jahrhundert.

Rechtliche Stellung der Musiker.

Indem ich mich zurückwende zu dem Zunftwesen der Musikanten, muss ich noch der schiefen Vorstellung gedenken, welche in der Musikgeschichte ziemlich verbreitet ist und die Spielleute bis zu ihrer Sesshaftmachung und Einigung in Brüderschaften als „rechtlos", als „jeder Willkür preisgegeben" und eine verachtete und ausgestossene Classe der menschlichen Gesellschaft annimmt.

Es streitet diese Anschauung direct gegen die Vorliebe der abendländischen Völker für die Musik, die sich besonders bei den Germanen bekundet und in der Hochachtung und geehrten Stellung ausdrückt, welche die Vertreter des Gesanges und der Tonkunst überhaupt genossen. Ueberall sehen wir die Sänger, die Meister auf Instrumenten geachtet und ausgezeichnet, an den Höfen der Fürsten, auf den Burgen, im Kriege wie im Frieden. Es ist also zunächst ausgeschlossen, dass die Beschäftigung mit Musik an sich schon als etwas verächtliches gegolten habe; die Verächtlichkeit knüpfte sich an die Umstände, unter denen zuweilen die Musik ausgeübt wurde. Dies geschah häufig in Verbindung mit allerhand niedrigen Künsten und Hantirungen, wie Seiltänzerei, Gaukelei, Taschenspielerei aller Art und durch heimatlose, durch ihren Beruf und ihre Lebensart verkommene Menschen. Der Fremdling aber war nach der Rechtsauffassung des früheren Mittelalters rechtlos, d. h. ausserhalb des Inbegriffes von Rechten und Pflichten stehend, welche einer physischen Person als Mitglied eines Staats im damaligen Sinne oder einer Gemeinde erwachsen. Diese Rechtlosigkeit war jedoch keine absolute, in dem Sinne, dass der mit ihr behaftete vogelfrei, der Willkür eines jeden preisgegeben, ungerächt hätte verfolgt oder getötet werden dürfen*). In früheren Zeiten stellte das Anrufen der Gastfreundschaft eines Einheimischen den Fremdling unter den Schutz der Sippschaft desselben, in späteren Zeiten übt der Landesherr das Schutzamt über

Angebl. Rechtlosgikeit und Verächtlichkeit der Musiker.

*) Es ist entschieden als eine Ausnahme anzusehen, wenn z. B. in der lex Frisionum (V. I.) die straflose Tötung der Kämpen gestattet wird, nämlich der umherziehenden Fechter, die teils ihre Künste um Geld zur Schau stellen, teils ihre Dienste um Geld denen anbieten, welche sich dem im altgermanischen Gerichtsverfahren bestehenden Kampfurteil, Zweikampf vor Gericht, unterwerfen müssen, aber durch körperliche Untauglichkeit daran verhindert sind. Die Annahme liegt nahe, dass die Kämpen häufig eine Art „Bravi“, wie sie in den Städten Italien's später ihr saubres Geschäft übten, dargestellt haben, vielleicht noch schlimmere Gesellen waren und gelegentlich Raub und Plünderung betrieben. Die obenerwähnte Bestimmung solchen Leuten gegenüber kann für jene Zeit nicht Wunder nehmen. Jedenfalls aber ist sie nicht auf harmlose Fremde, also auch nicht auf wandernde harmlose Spielleute, die gewiss mehr beliebt, als verhasst waren, auszudehnen.

alle Fremden aus, nimmt auch das Wehrgeld für einen erschlagenen Fremden an sich, welches dessen Agnaten (Verwandte vom Mannesstamme) als ausserhalb der rechtlichen Ordnung stehend nicht heischen können, und beansprucht den Nachlass des Fremden kraft des jus albinagii, welches nachher nur auf eine Quote der Erbschaft sich erstreckte. Nur unter diesen allgemeinen Voraussetzungen hat man die bekannten Stellen im Sachsenspiegel, welche von der Schein-Busse und dem Schein-Wehrgeld der fahrenden Leute handeln, aufzufassen. Was nun aber die Ehrlosigkeit der Musikanten anbetrifft, so verhielt es sich damit im allgemeinen nicht anders, wie auch in viel späteren Tagen und wie es sich heutzutage noch mit Leuten verhält, deren Lebensweise und Beruf sie in den Augen ehrlicher Menschen anrüchig erscheinen lässt. Wer mit den Gauklern und Possenreissern im Lande umherzog und sich zu allerlei unehrbarer Hantirung hergab und gemein machte, verfiel der „Echtlosigkeit“ (nach älterem Rechte), die aus verächtlicher Lebensweise und unehelicher Geburt entsprang und im Rechte neuerer Zeit als „Anrüchigkeit“ oder „Unehrlichkeit“ gekennzeichnet ist.*)

---

*) Die Zahl der fahrenden Leute muss im Mittelalter eine ungeheure gewesen sein, ihrer Künste und Fertigkeiten war Legion. Die Bezeichnung „Spielleute“ umfasst weit mehr als nur die Musikanten, „Spiel“ ist offenbar in dem weitesten Sinne von allerlei Hantirung, die als Spiel im Gegensatz zu nützlicher Thätigkeit gilt, zu nehmen. Rechnet man das Heer der „Spielweiber“ hinzu, die neben allen möglichen Productionen, dem Spiel fast aller Instrumente u. s. w. auch weniger saubre Erwerbsarten in Masse betrieben, so kann man sich einen Begriff von der Art dieses Gesindels machen, das durch die damals häufigen Versammlungen politischer Natur, Reichs-, Fürsten-, Stände-Tage, das Gepränge des öffentlichen Lebens, die riesenhaften Gelage und Fressereien, Hochzeiten und andren Feste angezogen wurde. Die Stadtrechte verweigerten diesem Volke die Aufnahme in die Stadtgemeinden. Hier und da ist ihnen (wie auch den Juden) eine besondere Kleidung mit Abzeichen vorgeschrieben. Auch können sie unter Umständen zu öffentlichen Arbeiten gezwungen werden. Landfried. Rudolf's I. von 1287. (c. 48.) Zahlreiche weltliche und kirchliche Gesetze dienten zu ihrer Einschränkung. Die Hamburger Hochzeits-Ordnung von 1292 gestattet bei 4 Spielleuten jedem einen Lohn von 4 solidi zu geben; sind ihrer mehr, so dürfen sie nur Essen bekommen. Den Geistlichen war es verboten, Spielleute zu beschenken; auch sollten sie die Hochzeiten verlassen, wenn die Spielleute kämen. Ein

Die rechtlichen Folgen waren die Unfähigkeit, Lehen zu erlangen, als Geistlicher ordinirt zu werden, in Zünften Aufnahme zu finden. Der Begriff schimpflicher oder verachteter Gewerbe existirt im heutigen Rechte nicht mehr, und uneheliche Geburt bedingt in keiner Weise mehr eine Benachteiligung im öffentlichen Rechte. Dagegen kann auch jetzt noch der in der öffentlichen Meinung sich aus der Beurteilung eines unehrbaren Lebens ergebende Begriff der „Bescholtenheit" rechtlich zur Geltung kommen, wo es sich um die Aufnahme in genossenschaftliche Kreise oder die Glaubwürdigkeit vor Gericht handelt. Die Spielleute des Mittelalters haben also nur, insoferne sie durch ihr Leben sittlich Anstoss erregten, unter den Rechtsnachteilen der Echtlosigkeit (Anrüchigkeit) und, soweit sie heimatlos waren, unter der Rechtlosigkeit, d. h. dem Ausschluss aus der Rechtsgenossenschaft des Volkes gestanden, woraus mit Notwendigkeit folgt, dass die Stellung eines Musikers auch damals eine höchst ehrenvolle sein konnte.

Stellung der Musiker in der bürgerl Gesellschaft.

Und so weisen es uns die Quellen nach, die uns von den Jongleurs in Frankreich als den Begleitern und Freunden der hochgeachteten ritterlichen Ministrels und Troubadours, die uns von den Spielleuten als Hofmeistern und Erziehern an Fürstenhöfen und auf Burgen und von ihren Sendungen als Vertraute und Gesandten in den wichtigsten Staats-, Privat- und Familiengeschäften erzählen.*) Wer ein Meister seiner Kunst war und sich eines ehrlichen Lebenswandels

---

allgemeines kirchliches Verbot, die Fahrenden zu beschenken, sprachen aus z. B. die Synoden von Olmütz 1342, von Freising 1480, von Salzburg 1490.

*) Die Spielleute treten neben den Geistlichen als Sprachlehrer der Frauen auf. Sie sind Vermittler der Tagespoesie, die Musikmeister edler Damen. Spielmann Tristan lehrt die junge Isolt (Trist. 7991 ff.) Musik und „Moralität", d. h. Anstandslehre. Deutsche Spielleute sind in Italien beliebt im 13. Jahrh., deutsche Geiger in Frankreich. (Roman de Cléomades.) Auch das spricht sehr gegen die Aufstellung, dass die Nachkommen der römischen Spassmacher „um die Mitte des 12. Jahrh. den Norden unsres Vaterlandes erreicht" und den Deutschen die Segnungen der Instrumentalmusik vermittelt haben sollen. Viel mehr noch findet man über die Spielleute in „Vogt, Leben und Dichten der Spielleute" und „Weinhold, die deutschen Frauen im Mittelalter".

befleissigte, war allerorts beliebt und wohl angesehen, auch wenn er der Ansässigkeit, des Indigenats ermangelt hätte. Ausser diesen aber wird es gewiss auch ansässige Spielleute genug gegeben haben, sei es dass diese ihr Geschäft ausschliesslich oder als Nebenerwerb betrieben. Deren rechtliche Stellung nun hat sich jedenfalls nach dem Geburtsstande gerichtet, dem sie angehörten, indem sie entweder freie Leute waren, die aber schon frühe auf dem Lande unterdrückt wurden und in Abhängigkeit geriethen und blos in den Städten Geltung behaupteten, oder Ministerialen (Dienstleute) der Fürsten und Herren, oder der Bischöfe, oder eigene, leibeigene, wie im späteren Mittelalter die grosse Mehrzahl der Landbewohner.

Aus dem von mir Entwickelten folgt die Hinfälligkeit der Behauptung, die Landesherren hätten die Spielleute, um sie besser in Zucht und Ordnung halten und zu einem sittlichen Leben bringen zu können, zur Vereinigung in Brüderschaften veranlasst. Nein, dem Zuge der Zeit folgend haben die Musikanten ebenfalls Zünfte gebildet. Dies aber konnte natürlich nicht eher geschehen, als die allgemeinen Cultur-Verhältnisse zum Genossenschaftswesen führten, was in Deutschland unter der Einwirkung der rechtlosen Zustände und des Mangels einer festen Reichsgewalt seit dem Anfange des 13. Jahrhunderts geschah.

Musikanten-Zünfte ausserhalb der Städte.

Die Entstehung von Musikanten-Zünften in den Städten folgte den gewöhnlichen Regeln unter Aufsicht und Leitung des Raths. Dass auch auf dem platten Lande und über grosse Bezirke hin die Musikanten sich zunftmässig vereinigten, wo doch die Vereinigung der das nämliche Gewerbe treibenden im Gegensatze zu den Städten nicht üblich war, ist auf die Notwendigkeit des Zusammenwirkens und des Wanderns zum Betriebe ihres Berufes zurückzuführen, wie sich denn hier die Oberleitung der Landesfürsten wie von selbst ergab. Hiermit ist die Anknüpfung an den oben schon von mir behandelten Punkt gegeben.

Einwirkung der Fürsten, Herren u. Freistädte anf die Entwickelung der Instr.-Musik

Es ist bekannt, dass die Grossen sich um die Entwickelung der Instrumentalmusik ein bedeutendes Verdienst erworben haben, indem sie von jeher Spielleute in ihre Dienste zu

nehmen pflegten. Wir sind aus späteren Zeiten über das Verhältnis, in dem diese Musiker zu ihren Herren standen, sowie über deren Stärke und Organisation genauer unterrichtet, z. B. über die Kapellen der englischen und französischen Herrscher, die in ihren Tagen einzig dastehende Hofkapelle des Kaisers Maximilian (vgl. das Bilderwerk: Triumphzug Maximilian's) u. s. w. Die höchste Auszeichnung und Förderung genossen die Instrumentalmusiker im 16. Jahrhundert in Italien an den zahlreichen kunstsinnigen Fürstenhöfen dieses Landes. Aber nicht blos die Fürsten förderten die Tonkunst nach dieser Richtung, auch die Republiken und unter diesen die vielen freien Städte trugen das ihrige bei.

Instrumental-Musik in Venedig.

Unter den Republiken hat sich Venedig hervorragende Verdienste um die Entwickelung der Instrumentalmusik erworben. Dort hielt seit frühen Zeiten der Staat zur Repräsentation für die feierlichen Staatsactionen eine Kapelle von Instrumenten, meistens Blasinstrumente, die ausgezeichnete Künstler in ihrer Mitte, bedeutende Componisten an ihrer Spitze sah und deren Leistungen am Anfange des 17. Jahrhunderts einen Giovanni Gabrieli veranlassten, wie schon erwähnt, mit seinen selbständigen Instrumentalcompositionen hervorzutreten. Dort war ferner der Sitz der geschicktesten Instrumentenmacher, Geigenbauer sowohl wie Blasinstrumentenbauer; da wurde die Technik der Posaunen zu einer später nicht mehr gekannten, erst in unsrer Zeit von einzelnen wieder erreichten Höhe gebracht, eine Anzahl Erfindungen im Instrumentenbau gemacht (z. B. die nach ihrem Erfinder Bassani benannten Bassanelli), da baute man schon im Anfange des 16. Jahrhunderts die besten Flöten. (vgl. Virdung's „Musica getutscht“.) In Venedig waren die grössten und meisten Musikverleger (der wichtigste Alessandro Vincenti) und Notendrucker, dort spielte sich die erste Periode in der Geschichte der Oper ab, für welche Claudio Monteverde bahnbrechend wirkte, dessen Werke zunächst in vornehmen Familien (Mocenigo), dann (seit 1637) in besonderen Opernhäusern, deren Venedig im 17. Jahrhundert schon eine Menge besass, aufgeführt wurden. Einen kleinen Einblick in die

Zustände der instrumentalen Musik gewährt das alte, 1556—1569 in Venedig in Holzschnitt erschienene Bildwerk: La processione del doge nella domenica delle palme (der Aufzug des Dogen am Palmensonntag) von Mattio Pagan, neu facsimilirt herausgegeben bei Ongania in Venedig. Da sehen wir dem Dogen unmittelbar voranschreiten die Bläser der historisch berühmten Staatstrompeten von Silber, sechs höchst würdig wie Senatoren ausschauende, prachtvoll gekleidete ältere Herren, an denen jeder Zoll patricierhaft ist, mit Vollbärten und barhäuptig. Sie blasen auf prachtvoll gebauten, graden, ungeheuer langen Instrumenten, welche auf den Schultern voranschreitender lieblicher Pagen ruhen. Später erscheint im Zuge des Dogen ein Musikcorps, in dem erwähnten Bildwerke bezeichnet als: Trombe. Piffari. Tubae et Barbiton. Diese halb italienische, halb lateinische Bezeichnung, offenbar von einem Musikunkundigen herrührend, kann keine musikhistorische Bedeutung beanspruchen, desto grössere die bildliche Darstellung. Es sind 6 ebenfalls in lange Gewänder gekleidete würdige Männer, einer mit Zugposaune (etwa Alt-Lage), einer mit grader, auffallend kurzer Trompete, 2 krumme und 2 grade Zinken, von denen erstere ein flach verlaufendes Rohr haben, letztere in einen Schallbecher ausgehen wie Clarinetten.

Lübecker Rathsbande.

Der Lübecker Rath hielt vielleicht schon um 1334 eine Bande, da als comes ein gewisser Nicolaus Dore genannt wird; doch dünkt mir wahrscheinlicher, dass „comes“ den Spielgrafen, den Vorsteher der Musikerzunft bedeuten soll. In Hamburg scheint es um 1300 schon Rathsspielleute gegeben zu haben; ob die im Kämmereibuche für 1350 unter der Rubrik „histriones“ angeführten drei joculatores als Musikanten aufzufassen sind, scheint mir sehr zweifelhaft.

Werden doch auch 1376 die aufgeführten Gaukler von den Musikanten getrennt genannt, deren Namen mit den Instrumenten aufgeführt sind als: Nicolaus figellator (Fiedler?), drei Pfeifer, Peter tubator, trumpere (Trompeter), Andreas lusor in luta seu in cytharis (Lauten- und Zitherschläger) und ein basunere (Posauner).

In diese Zeit reichen übrigens schon Anfänge der Mi-

litärmusik, denn es wird berichtet, 1362 habe man dem gegen Dänemark in's Feld ziehenden Söldnern vier Pfeifer (fistulatores) mitgegeben.

Aus dem 15. Jahrhundert kann man schon diese Verhältnisse mit grösserer Klarheit ersehen. Die Zahl der Rathsmusiker steigt auf 9 und hält sich auch im nächsten Jahrhundert auf dieser geringen Höhe, da 1595 die Bande speciell nachgewiesen ist als bestehend aus 4 „mit dem grossen Spiel", 2 Lautenisten, ein Geiger, ein Pfeifer, ein Trommler. Von dem „grossen Spiel" vermutet Stiehl sehr richtig, dass es aus den damaligen Hauptinstrumenten, Posaunen und Zinken bestanden habe.

Lübecker Musik-Ordnung.

Wunderlich mutet uns heute die kleinliche polizeiliche Maassregelung an, in welche das gesellige Leben jener Zeit in den Städten eingeschlossen war. Eine Verordnung aus dem 15. Jahrhundert regelt auf's genaueste den Gebrauch der Musik in Lübeck: „nur die neun Spielleute", welche des Rathes Wappen tragen, konnten zu den Hochzeiten der Geschlechter genommen werden, die Banner an den Bassunen durften nicht mehr als 6 sh. kosten, auch durften nicht mehr denn 2 Banner gebraucht werden. Für das 17. Jahrhundert galt folgendes: Bei den in die 2. Classe fallenden sogen. Weinhochzeiten durfte „die vollkommene Musik sein ohne Trompeten und silbern Stab und Schilden." Nicht mehr als 3 Musikanten, aber nebst einer Symphonei (ein Tasteninstrument) oder einem Regal kleine tragbare Orgeln durften bei den andren Hochzeiten gebraucht werden, „wo man keinen Wein schenkt". Bei den Hochzeiten der Schiffer und der grossen Aemter hatten ebenfalls nur 3 Spielleute zu wirken, oder zwei mit einem Regal oder Positiv. Man sieht, wie man sich schon in alter Zeit in Ermangelung vollständiger orchestraler Besetzung mit einem Tasteninstrumente zu behelfen wusste. „Das grosse Spiel" durfte bei der Mahlzeit einmal „während des Gebratenen" gerührt werden. Die kleineren Hochzeiten hatten nur Trommeln und Pfeifen (!) zur Verfügung.

Die Bezahlungsverhältnisse bei Hochzeiten waren um 1560 folgende: ein jeder vom grossen Spiel 1 Mk. (wenn

keine Kleidung gewährt wurde), die andren sammt den Spielgrafen zusammen 12 Mk., 1566 erhielt der Trompeter 12 sh., der Lautenschläger 8 sh. und der Trommler 6 sh. Die amtlichen Verrichtungen waren die Musiken bei Haupt- und Staatsactionen, Besuchen fürstlicher Personen, der vornehmen Gesellschaft an gewissen Abenden im Weinkeller, den Junkern und Kaufleuten mit Musik aufzuwarten, bei den jährlichen Gastmälern der Schonenfahrer zu spielen, auch das „Abblasen“ vom Rathhause.

Die Stellung solcher Rathsmusikanten muss eine überaus angesehene gewesen sein, sowohl in künstlerischer wie in gesellschaftlicher Hinsicht. Sie ist wenig mit der unsrer modernen keineswegs zu beneidenden Instrumentalisten in Vergleich zu stellen. Allerdings war auch die allgemeine und die speciell musikalische Bildung der Alten der der grossen Mehrzahl heutiger Musiker überlegen. Dass sie auch auf ihren Instrumenten hochbedeutendes geleistet haben, ergiebt sich zum Beispiel für Lübeck aus der Bestimmung deutlich, dass die Rathsinstrumentisten (so hiessen sie von 1610 ab) nicht mit „doppelten Diensten“ verlehnt werden durften, sondern „jeder sein Instrument, darauf er bestellt, selbst zu gebrauchen“ hatte. Wie es heisst, hat „ein Hochedler Rath jeder Zeit zu den Rathsmusikern keine Kunstpfeifer, sondern excellirende, an Herren- und Fürstlichen Höfen berühmte Musikanten und gute Componisten vor andren bestellt“. Sie hatten in älteren Zeiten öffentlich vom Chor der Marienkirche vor den Weinherren und dem Cantor eine Probe ihrer Kunstfertigkeit abzulegen. Für die Besoldungen kann folgendes als Maasstab dienen: die vier vom grossen Spiel erhielten 1595 je 50 sh., der Lautenist 30 sh., einige auch freie Wohnung, Spenden an Zeug oder Geld dafür; ihre Haupteinnahmen flossen wohl aus den Hochzeiten, dazu Geschenke, der Dienst in den Kirchen u. s. w. Auch befassten sie sich mit der Ausbildung von Lehrlingen.

Besoldung und Leistungen der Rathsmusiker.

Man kann sich denken, dass allezeit zu diesen Stellungen Zudrang stattfand. Michael Stolberg bewirbt sich 1653 um die erledigte Rathstrommler-Stelle und führt zu seinen Gunsten an: „dass er 5 Jahre als Altist (der Alt wurde damals von

Männern gesungen, an eine Castraten-Stimme ist hier nicht zu denken, der Castrat hiess im Gegensatze zum Tenoristen, Bassisten, Altisten, Violisten u. s. w. schlechthin „musico") und fernere 5 Jahre als Bassist in der Jacobikirche gedient, als Reuter und Constabler treue Dienste geleistet habe und auch mit Feuerwerk aufwarten könne". Von musikalischen Berühmtheiten der Lübecker Rathsbande seien genannt der ausgezeichnete Zinkenist (Cornettist) Nicolaus Bleyer (geb. 1590), von Mattheson in der „Ehrenpforte" und von Möller in der „Cimbria literata" rühmlich erwähnt, Gabriel Schütz (geb. 1633), Cornettist und Gambist, der häufige Berufungen in kaiserliche und fürstliche Kapellen ausschlug, Thomas Baltzar, Lautenist, später in London bewunderter Violinvirtuos und als Director der Kammercapelle König Carl's II. 1663 gestorben. Einige bekleideten zugleich Organisten-Stellen, andre beteiligten sich an literarischer Thätigkeit, manche wie Zachov und Zuber hatten als Tonsetzer Ruf.

Die Gehaltsverhältnisse hatten sich gegen das Ende des 17. Jahrhunderts wie folgt gestaltet: 1698 betrug das jährliche Salarium für einen Musiker 100 sh. aus der Stadtcasse, von 1704 ab 120 sh., für die Kirchenmusik je 8 thlr., von den Hochzeiten 40 bis 100 thlr. für alle.

Bach und Hændel im Verhältnisse zu ihren Vorläufern.

Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts bis zum Auftreten Haendel's und Bach's am Anfange des 18. ist eine der dunkelsten Perioden der neueren Musikgeschichte. Da es schroffe, gänzlich unvermittelte Uebergänge in der Kunstgeschichte, wie in der Culturgeschichte überhaupt nicht giebt, sondern auch das Erscheinen der bedeutendsten Genien langsam vorbereitet und mit den Leistungen der Vorgänger organisch verknüpft ist, so können wir unmöglich annehmen, dass sich Heroën wie Haendel und Bach mit ihren grossartigen Schöpfungen unmittelbar aus der Armseligkeit der Leistungen, welche auf dem Gebiete der Orchester- und Vokal-Musik die uns bekannten Musiker am Ende des 17. Jahrhunderts aufweisen, erheben; ferner ist uns noch bei weitem nicht zur Genüge aufgehellt, wie sich der grosse Process der Umwandlung der alten Kirchentöne in das moderne Tonarten-System im einzelnen vollzogen hat. Aber auch die allmäliche Herausbildung des modernen Orchesters wie es in den Grundzügen doch bei Bach und Haendel schon vorhanden ist, blieb bisher in vielen Stücken dunkel. So merkwürdig wie es erscheint, dass, während am Ende des 17. Jahrhunderts uns nur wenige Vorzeichnungen in den Compositionen begegnen, allenfalls 3 Kreuze oder B, uns der alte Bach ein paar Jahrzehnte nachher in seinem wohltemperirten Clavier mit allen modernen 24 Tonarten regalirt, so merkwürdig muss es auch anmuten, dass Bach und Haendel ihre Instrumentalwerke für ein ganz nach modernem Zuschnitt eingerichtetes, wenn auch noch nicht völlig abgerundetes und besetztes, auch von gewissen veralteten Instrumenten nicht ganz freies Orchester setzen, wogegen ihre uns bekannten Vorgänger im allgemeinen noch ganz an der alten Zusammenstellung der Instrumente haften. Ich will dies etwas genauer zu begründen suchen. Die Erklärung des Ueber-

ganges vom alten zum modernen Orchester wird freilich erst genaueren Forschungen und Entdeckungen vollständig gelingen.

Entwickelung des modernen Orchesters. Erste Phase der orchestralen Musik.

Wir können in der Entwickelung der Instrumentalmusik drei Phasen unterscheiden, die erste, wo Musikstücke gleichermaassen von Instrumenten und Singstimmen ausgeführt werden, oder von Instrumenten und Singstimmen gemischt, in der Weise, dass die einzelnen Stimmen unter Gesang und Instrumente verteilt sind, sodass z. B. der Discant geblasen, der Alt gesungen, der Tenor gesungen oder auf einem Streichinstrumente ausgeführt, der Bass endlich geblasen wird u. s. w. mit unendlichen Varianten, das sogen. Musiciren „nach Kapellen-Art“; es kam hierbei auf die Beschaffenheit der Instrumente im Principe nicht an, die Compositionen enthalten meistens den Vermerk „auf allerlei Instrumenten zu gebrauchen“. Jedoch suchte man Mannigfaltigkeit bei der Ausführung zu erzeugen, indem man dasselbe Stück oder auch verschiedene wechselsweise von mehreren Chören zusammengehöriger Instrumente vortragen liess, vielleicht auch als Haupteffect sämmtliche Chöre zusammenwirken, wobei Singstimmen teils in Chören vereinigt, teils einzeln unter die Instrumente gemischt mit thätig sind. (z. B. Geigen- und Lauten-Chor, Posaunen- und Zinken-Chor, Trompeten- und Pauken-Chor, Flöten, Schalmeien und Bomhart, Dolcian (Fagott), Sordun und Rackett.) Diese Art des Abwechselns mit verschiedenen Chören von ungleicher Tonfärbung hat sich noch bis zum Ende des 17. Jahrhunderts erhalten und wird beispielsweise in dem höchst albernen, urlangweiligen und gemeinen, Printz von Waldthurn, dem fruchtbaren Musikschriftsteller zugeschriebenen Romane „Musicus vexatus“ (1690, von Cotala, dem Kunstpfeifergesellen), der musikhistorisch nicht unwichtig ist, als gäng und gebe erwähnt und als lieblich gepriesen.

Wenn also z. B. im Orfeo des Claudio Monteverde die grosse Zahl von Instrumenten angeführt ist, welche das Orchester bilden, so hat man nicht etwan anzunehmen, dass diese alle zusammenspielen. Dies geschah wahrscheinlich ganz selten, meistens wirkten einzelne Gruppen oder Chöre aus dieser Instrumenten-Zahl zusammen.

Zweite Phase der orchestralen Musik.

Die zweite Entwickelungsphase, die am Anfange des 17. Jahrhunderts beginnt, bezeichnet einen grossen Fortschritt, denn jetzt wird für einzelne bestimmte Instrumente geschrieben, nicht mehr blos in Stimmen das Musikwerk gesetzt und dem Kapellmeister die Anordnung der Instrumente überlassen. In diesem Jahrhundert kommt auch der Gebrauch der Partituren auf, während früher nur Stimmenbücher gedruckt wurden. Wir finden jetzt Compositionen nur für Posaunen und Zinken, für Posaunen und Trompeten, oder nur für Violen, nur für Holzbläser, was durch die bedeutend gesteigerte Technik der einzelnen Tonwerkzeuge zu erklären ist. Daneben schreibt man aber noch das ganze Jahrhundert hindurch in alter Weise fort für 4-, 5-, 6-, 8-stimmigen Instrumenten-Chor, beliebig nach Gelegenheit und Geschmack zu besetzen. Namentlich ist diese Art Musik bei feierlichen Gelegenheiten, wo besondrer Glanz entfaltet werden sollte, üblich, daher sie z. B. in Benevoli's zur Einweihung des restaurirten Salzburger Doms bestimmten Riesen-Messe, in Rauch's, dem Erzhause Oesterreich gewidmeten, zur Verherrlichung des Münster'schen Friedens 1648 componirten Tedeum (im „Currus triumphalis") angewendet ist, bei welch' letzterem das vereinte Spiel aller Chöre durch den Vermerk „cum tubis, tympanis et tormentis" (mit Trompeten, Pauken und Kanonendonner) angezeigt wird. So schreibt J. H. Schmelzer zwar seinen Sacro-profanus concentus für Violinen, Violen und Posaunen, also für bestimmte Instrumente, begnügt sich dagegen in seinen Arie per il balletto a cavallo zur Vermählung des Kaisers Leopold I. mit einem mehrstimmigen, für Violinen oder andre Instrumente ausführbaren Satze, mit welchem die Trompeter-Stücklein der zahlreichen zu Pferde aufgestellten Trompeten- und Pauken-Chöre abwechseln.

Special-Composition für bezeichnete Instrumente neben der alten General-Composition.

Uebergewicht der Streich-Instrumente.

Das 17. Jahrhundert ist auch der Zeitabschnitt, in welchem die Streichinstrumente den Kampf mit den bisher das Übergewicht behauptenden Bläsern aufnehmen und siegreich durchkämpfen. Zwar steht das heutige Quartett noch nicht fest, indem die 3. Stelle die Viola da gamba (Kniegeige) anstatt des Cellos einnimmt, und dieses den damals noch wenig gebräuchlichen Contrabass vertritt, anstatt dess n ehedem die

Bassviolen fungirt hatten.*) Allein der Übergang von diesem zum modernen Streichquartett ist nicht so verwickelt, da nach Ausbildung der Cello-Technik dieses wegen seiner grösseren Tonfülle die Gambe verdrängte und, nachdem die Violen mit ihrer dunkleren Färbung von den heller klingenden Violinen aus dem Felde geschlagen waren und nur noch in einem Exemplare als Übergang zu den tieferen Lagen sich behaupteten, der den Geigen analog construirte und zu ihnen passende Contrabass die Bassführung anstatt der Bassviolen und der zu schwachen, in eine höhere Stellung vorgerückten Celli übernahm. In Paris ist der Sieg der Streicher schon um die Mitte des Jahrhunderts entschieden; wir sehen dort die 24 violons du roi, denen Lully 1652 ein zweites königliches Orchester, die 16 petits violons hinzufügt. Die Streichinstrumente geben also dort schon den Grundstock ab, und ebenso übernehmen sie in der Oper und in der Kirchenmusik die Hauptrolle. Doch nur langsam weichen die Bläser von ihren so lange behaupteten Posten. Johann Pezel, der Stadtpfeifer von Bautzen, später von Leipzig, der eine Unsumme von instrumentalen Compositionen und fast nur solche schrieb, erscheint, obwohl er sicher zur Ausbildung seines Kunstzweiges, namentlich zur Hebung der instrumentalen Technik ungeheuer viel beigetragen hat, dennoch andrerseits als Vertreter der alten Richtung. Man findet bei ihm noch die mehrstimmige beliebig zu besetzende Musik stark vertreten (Leipziger Abend-Musik von 1—5 Stimmen, 1669, Hora decima fünfstimmig, Musikal. Arbeit zum Abblasen in 40 Sonaten mit 5 Stimmen 1670, Bicinia variorum instrumentorum, ut a Violinis, Cornettis, Flautis, Clarinis et Fagottis cum appendice a 2 Bombardinis vulgo Schalmey. 1674), daneben aber auch die für bestimmte Instrumente gesetzte Musik. (Deliciae musicales oder Lustmusik für 2 Violini, 2 Violen und Basso continuo, Begleitbass, der auf einem Saiten-, aber auch auf einem Tasten-Instrument ausgeführt werden kann, Intraten à 4, nämlich mit einem Cornet und 3 Trombonen, 1683, 5 st. blasende Abendmusik

Johann Pezel und seine Compositionen.

*) Pezel lässt sogar manchmal die Bass-Stimme im Streichchor von einem Fagott ausführen. Opus musicum sonatarum 6 instr. 2 Violinen, 2 Violen und Fagott. 1686.

als Intraden, Allemanden, Giguen etc. für 2 Cornetti und 3 Trombonen, 1684).

Hier ist von der neuen Richtung der Instrumentalmusik noch gar nichts zu bemerken, es ist im ganzen die altdeutsche Musik aus dem 16. Jahrhundert. Auch die Sätzchen Pezel's machen, wenn man sie mit den Bach'schen Sachen vergleicht, einen recht erbärmlichen Eindruck, obwohl seine Tanzstücklein (Allemanden, Couranten) und Airs oftmals in wunderbarer Weise an Johann Sebastian erinnern und namentlich in der Harmonisirung voll der reizendsten Klangwirkungen sind. Aber Bach und — Pezelius — und dennoch ist letzterer Zeitgenosse von Joh. Kuhnau, dem Vorgänger Bach's an der Thomaskirche. Man sieht, es wird noch viel zu forschen sein, um den gewaltigen Schritt vom 17. in das 18. Jahrhundert, von der veralteten Dürftigkeit zu der für alle Zukunft wirkenden Genialität der Haendel und Bache im einzelnen zu erklären.

Uebergang zum modernen Orchester.

Auf das Werkchen zurückzukommen, welches mich zu diesem Versuch angeregt hat, so sehen wir dort am Ende des 17. Jahrhunderts in Lübeck bei den Rathsmusikern folgende verschiedenartige Besetzungen angegeben: 1) die volle Besetzung: 3 Zinken, 3 Violinen, 2 Violen, 3 Posaunen, Fagott, 3 Trompeten, Violon, Orgelbass; 2) eine schwächere Besetzung: 3 Trompeten, 3 Posaunen, 3 Violinen, Cembalo und Orgel; 3) eine kleine Besetzung für Hochzeitscantaten, Serenaden u. s. w. enthält ausser dem Streicherchor 2 Hautbois und Fagott.

Diese Angaben sind sehr lehrreich; die erste Besetzung enthält den gesammten Bestand, die zweite ist offenbar für die Kirche bestimmt, in der dritten aber liegt unser heutiges Orchester in den Windeln.

Der Sieg des neuen Orchesters ist hier noch nicht entschieden; neben seinen Anfängen besteht noch der alte Brauch fort. Aus dem Gesammtbestande kann man nach der Art des 16. Jahrhunderts den Posaunen-, Geigen-, Trompeten-Chor herstellen, die zweiterwähnte Besetzung zeigt noch die alte uns heute so sonderbar dünkende Ausführung mehrstimmiger Sätze durch unter einander gemischte Blech- und Streich-Instrumente. Die dritte endlich legt uns die Muth-

maassung nahe, wie man auf die Zusammenstellung unsres Orchesters verfiel.

Nachdem der Geigen-Chor, der sich nach und nach zu dem ständigen Etat von ersten und zweiten Geigen, Bratschen, Cello und Contrabass consolidirte, vermöge seiner Beweglichkeit und seiner alle Bläser überflügelnden praktischen Brauchbarkeit die Stellung als Fundament der Instrumentalmusik errungen hatte, lag es sehr nahe, seine Klangfarben durch Anreihung von Blasinstrumenten zu ergänzen, die aber nicht, wie früher, unter die Streicher gemengt, sondern, als besondre Tonkörper angesehen, neben den Geigern zu einem harmonischen Ganzen mitwirkten. Man verfuhr mit dieser Ergänzung sehr sparsam, zog zuerst die durch Vervollkommnung der Intonation mit einem unmittelbar zwischen die Lippen genommenen Rohrblatt-Mundstücke in Oboën umgeformten Schalmeien heran, auch die Flöten, von denen bald nur noch die neu ausgebildeten Querflöten den Platz behaupteten, oder nahm Trompeten mit Pauken bei passenden Sätzen herzu. Erst langsam im Laufe des 18. Jahrhunderts gewöhnte man sich, alle diese Instrumente, denen sich die Clarinetten und die Fagotte in Doppelbesetzung zugesellt hatten, im Orchester zusammenwirken zu lassen.

Als im Jahre 1746 die erste Opern-Vorstellung in Lübeck stattfinden sollte, waren die Rathsmusiker nicht im Stande, das volle Orchester zu stellen und mussten sich zu diesem Behuf aus den Chor- und Kösten-Brüdern ergänzen.

Einführung des Waldhorns.

Mit dem neuen Organisten A. C. Kunzen an der Marienkirche im Jahre 1757 kamen „einige neue bisher nicht gebräuchliche aber wohl schickliche Instrumente“, nämlich die Waldhörner in Aufnahme. Einige Jahre vorher hatte Hampel in Dresden dadurch, dass er das vorher mit der Stürze nach oben gehaltene Jagdhorn so gestaltete, dass durch Einführung der rechten Hand des Bläsers in das Schallstück ein edler schöner Ton erzeugt ward und die Scala ergänzt und rein gegeben werden konnte, die Tonkunst mit einem herrlichen Werkzeuge beschenkt; das Horn war vor ihm nichts als ein rohes, den Zwecken der Jagd dienendes Geräthe, wenn auch zuweilen musikalisch verwendet (z. B. auch bei Haendel u. Bach). In mancher unsrer modernen Militär- und Harmonie-Musikbanden, die in Deutsch-

land nach Wieprecht'schen, in Frankreich nach Adolf Sax'schen Recepten immer mehr mit Blech beschlagen wurden, um einerseits dem schlechten Geschmacke der Massen zu fröhnen, andrerseits die Instrumentenbauer nnd Militärkapellmeister gegen materielle Noth sicher zu stellen (Blech-Instrumente sind theurer und halten durchschnittlich nur den 5. Teil der Lebenszeit eines Holzblas-Instrumentes aus), ist man heute wiederum glücklich auf dem Standpunkte des Hifthorns angelangt; so durchgehends in Italien.

Absterben der alten orchestralen Elemente.

Das Absterben der aus der Art des 16. und 17. Jahrhunderts in die neue, die dritte Entwickelungsphase der instrumentalen Musik übergegangenen archaïstischen Elemente war ein langsames. Manche derselben, wie die Clarin-Trompeterkunst (bei Haendel, Bach und seinen Söhnen) erblühten sogar in dieser Periode zu einem intensiven, aber kurzen Leben. Die Laute, der Zinken, die Schnabelflöten kommen noch bei J. S. Bach vor; auch die gänzlich verschollenen Oboï d'amore und da caccia, aus denen sich die mit dem Namen „englisch Horn“ belegte Alt-Oboë entwickelt hat, von Bach mit Vorliebe verwendet, stellen ein Zurückgreifen zu altertümlicher Musikübung vor.

Rückblick auf die Clarin-Trompete. Vom Wesen u. der Entfaltung dieses Kunstzweiges.

Über die Clarintrompeterei, ein specieller Kunstzweig, der fast ausschliesslich in Deutschland gepflegt, jedenfalls dort ausgebildet war und daher ganz gut als eine deutsche Kunst bezeichnet werden kann, wäre wohl hier auch der Ort zu sprechen; meine Ausführungen aber müssten bei der Menge des mir zu Gebote stehenden Stoffes buchartig anschwellen, weshalb ich mich auf kürzere Andeutungen beschränke.

Man kann Clarinblasen (von clarus, hell, auch „schlicht blasen" genannt im Gegensatze zu „trummeten," schmettern, Fanfare im Gegensatze zu Melodie) bezeichnen als: die Behandlung eines einfachen Blasinstrumentes mit undurchbrochenem Rohr (gleichviel ob von Holz, Metall, Elfenbein) in den oberen Tonlagen, wo die Naturtöne eine zusammenhängende Scala bilden. Voraussetzung ist natürlich ein Instrument von genügend langem Rohr (mindestens 6 — 7 Fuss lang), weil andrenfalls die geschlossene Reihe der Obertöne (Naturtöne) erst in einer Tonlage beginnt, wo wegen der Höhe auch dem geschicktesten Bläser eine Erzeugung melodischer Verbindungen unmöglich wäre.

Die zweite Voraussetzung ist ein Mundstück von enger Bohrung und flachem Kessel, welches das Hervorbringen hoher Töne erleichtert.

Ursprung des Clarinblasens.

Ich glaube den Ursprung dieser anstrengenden, schweren, einen vorzüglichen Ansatz für die Höhe erfordernden Kunst in den deutschen Alpen (und einigen andren deutschen Gebirgen) suchen zu müssen, da nämlich, wo das Alpenhorn (eine längere oder kürzere Trompete aus Holz, Rinde, Bast) ertönt. Dieses einfache characteristische Natur-Instrument vieler Gebirgsvölker reicht in uralte Zeiten hinauf und rief gewiss schon die Gebirgler zu Festen und Gerichten, wie zu Kampf und Wehr, als noch kein Saiteninstrument, keine

Zither u. dgl. sanftere Klänge in das Leben und die Hütten trug. Höchstens die selbstverfertigte Flöte aus Holz und Rohr mochte der Hirt dem Alpenhorne gesellen. Und so hat es sich bis auf den heutigen Tag erhalten, wo wir das fälschlich auch als Schalmei bezeichnete Instrument in den deutschen Mittelgebirgen wie in den Alpen antreffen, wo der slovakische Hirt in den Carpathen sich seine „Truba" aus Bast fertigt und ihr zuweilen wundersam klingende Weisen entlockt. Praetorius (Syntagma musicum 1619) erzählt, dass die Westerwälder mit ihren Bast-Trompeten auf den Jahrmärkten herumliefen. Heutzutage ist das Instrument wohl nicht Gegenstand der Speculation ausserhalb der Berge, dort allerdings, namentlich in der Schweiz, in raffinirter Weise dazu gebraucht. Alpenvereine haben in unsrer Zeit für Cultivirung dieser alten Bergmusik gewirkt, indem sie Preise unter die Bläser verteilten.

Die Clarintrompeterei ist nur die kunstmässige Ausbildung dieser Erzeugung hoher Töne auf der Holztromba. Das Material bedingt keine bedeutende Verschiedenheit des Tones; der Klang einer eng gebauten Trompete aus Holz ist von dem einer metallenen kaum zu unterscheiden. Es ergiebt sich von selbst, dass das Clarinblasen auf dem Horne nicht weniger ausführbar ist wie auf der Trompete; nur sprechen wegen des breiteren, allmählich zur Stürze sich erweiternden Körpers beim Horne die höchsten Töne nicht so leicht an, klingen auch nicht so hell, wie auf der Trompete. Es ist zwar sehr wahrscheinlich, dass man auch im Altertum schon durch Erfahrung dazu gekommen ist, einfachen Röhren-Instrumenten (tuba, cornu, lituus, salpinx der Griechen, Horn Schofar der Juden u. s. w.) in der Höhe nebeneinanderliegende Intervalle zu entlocken*). Wir wissen jedoch nichts davon, dass sich aus dieser Erfahrung bei den Griechen und Römern eine besondre Art von Musik entwickelt habe; vielmehr scheinen diese Instrumente bei den alten Völkern nur zu Signalen, zum Schmettern gebraucht worden zu sein. Die römischen

*) Für die Juden scheint dies erwiesen, da im Alten Testamente zwischen „schlicht blasen" und „trummeten" unterschieden wird.

Schriftsteller wissen nur vom rauhen Erz der Tuba zu berichten, nicht, dass man auf dem Erz auch lieblich singen könne. In neueren Zeiten wussten die romanischen Völker auch wenig von dieser Kunst. Père Mersenne (Harmonie universelle. Traité des instruments. 1636) spricht zwar von der Trompete und deren staunenswerthem Umfange, doch indem er hervorhebt, wie die Kunst, das Instrument in der Höhe zu behandeln, nur wenigen bekannt sei. Die Franzosen bedienten sich eigentlich der F-Trompeten, die Engländer der G-Trompeten, in Italien hatte man Inventions-Trompeten (in hoher Stimmung gebaute, durch einzuschiebende Verlängerungen tiefer zu stimmen), nur in Deutschland die tiefen Trompeten in Es, D, C, B, die sich allein zum Clarinblasen eignen. (Altenburg, Trompeter-Kunst, 1795.) Von Deutschland aus fand daher dieser Kunstzweig Eingang in andre Länder, wo er dann wohl auch vereinzelt von dortigen Bläsern geübt worden sein mag. Meine Zurückführung der Clarintrompeterei auf den ähnlichen Gebrauch des uralten Hirteninstrumentes scheint mir demnach viel Wahrscheinlichkeit für sich zu haben.

Wann das Clarinblasen auf der Trompete in Aufnahme gekommen, darüber wissen wir nichts. Dass es aber im 15. Jahrh. bereits üblich war, geht daraus mit Sicherheit hervor, dass Sebastian Virdung 1510 in seiner „Musica getutscht“ eine „Clareta“ (offenbar Clarintrompete) und „Feldtrummet“ unterscheidet und von beiden Abbildungen liefert, zwischen denen jedoch kaum ein Unterschied obwaltet. Eine abweichende Bauart der beiden Instrumente ist überhaupt nicht anzunehmen, höchstens kann die Verschiedenheit eine sehr geringe gewesen sein. Feldtrompeten konnten höher stehen, da sie die Clarin-Tonlagen nicht brauchten, waren vielleicht auch enger mensurirt, was die schmetternde Wirkung unterstützt; ein erheblicher äusserer Unterschied besteht nur in der Intonation und dem entsprechenden Mundstücke, welches bei der Feldtrompete, die viel Luft und auch tiefere Töne bedarf, natürlich weiter sein muss. In späterer Zeit ist ein besonders gebautes Instrument für das Clarinblasen nicht nachzuweisen; man hatte in Deutschland ganz allgemein die

tiefen D-Trompeten. Auch Altenburg (Trompeter-Kunst, 1795) erwähnt keiner besonders construirten Clarine.

Das Clarinblasen war übrigens auch eine von den Thürmern vielfach geübte Kunstfertigkeit, was den aufgeblasenen und von kindischem Berufsstolz erfüllten Feld-Trompetern, die den Gebrauch der Trompete als ihr Privileg in Anspruch nahmen, ein steter Dorn im Auge war. Schon 1474 wird in Lübeck ein Thürmer angestellt, dem es u. a. zur Pflicht gemacht ist: „das ganze Jahr und alle Abende zu blasen und zu spielen auf der Claritte (Clareta, Trompete), wie es üblich gewesen." Die Ausdrücke „blasen" und „spielen" scheinen sich auf den Unterschied zwischen Fanfare und Melodie zu beziehen, also beides auf einem Instrumente, wie die Stelle deutlich zeigt.

Unrichtig ist die Notiz in Stiehl's Broschüre, die Trompeter und Heerpauker „hätten sich im 13. Jahrh. schon von den wandernden Spielleuten abgehoben und eine eigene Zunft mit allen ihr anhaftenden Eigentümlichkeiten gebildet." Die Trompeter der Fürsten und Herren haben, wie selbstverständlich, mit den herumziehenden Musikanten nie etwas zu thun gehabt; sie gehörten zu den niederen Ministerialen (Dienstmannen) und standen mit ihren Herren „im Heerschilde" des Reiches, d. h. waren Leute „von Ritters Art." Eine kunstmässige Uebung ihres Berufes ist vor dem 16. Jahrh. nicht zu erweisen. Aus diesem wird allerdings gewisser in Diensten von Fürsten stehender Clarin-Trompeter von Ruf Erwähnung gethan, und um dieselbe Zeit fanden Trompeten und Pauken Aufnahme in die Kirchen-Chöre. In der weltlichen Musik sind natürlich schon lange vorher Trompeten in Gebrauch gewesen, aber nicht von Feldtrompetern geblasen, die sich mit den gewöhnlichen Musikanten überhaupt nicht gemein gemacht hätten. Das Recht, gleich den Fürsten und Herren Trompeter zu halten, ist zunächst der Reichsstadt Augsburg 1434 vom Kaiser Sigismund verliehen worden; andre Städte scheinen dies Privileg ohne weiteres auf sich ausgedehnt zu haben. Eine „Zunft" haben die Feldtrompeter und die diesen zugerechneten Heerpauker nicht gebildet, dem widerstrebte schon ihr ritterlicher Charakter und der Umstand, dass ihr

Kameradschaft d. Feldtrompeter.

Beruf nicht als Gewerbe, sondern als freie ritterliche Kunst betrachtet ward. Eine geschlossene Vereinigung zwischen ihnen bestand erst seit dem ihnen von Ferdinand II. erteilten Privilegium (bestätigt durch mehrere spätere Kaiser, zuletzt von Joseph II.) Diese Vereinigung hiess „Kameradschaft" und war ihrem rechtlichen Charakter nach eine mit Corporationsrechten ausgestattete Genossenschaft publicistischer Natur zur Ausübung eines militärischen, wie Kunst-Zwecken dienenden Berufs, versehen mit einem Privileg für das ganze deutsche Reich, andre von diesem Beruf auszuschliessen. Ausser den Thürmern durfte niemand sich der Trompete berufsmässig bedienen.

Vor diesem erwähnten Privileg beruhten die Rechte der Feldtrompeter, soweit sie überhaupt anerkannt waren und nicht blos als Praetentionen galten, auf Herkommen, Gewohnheitsrecht und localen Rechtstiteln. Das Oberaufsichts- und Schutz-Recht des Kurfüsten von Sachsen als Erzmarschall des Reiches über sämmtliche Feldtrompeter beruhte auf Reichs-Herkommen. Die auf diesen Gegenstand bezügliche Literatur, die ich später gesammelt herauszugeben mir vorgenommen habe, enthält des Interessanten genug. Besonders breit machten sich die Herren Trompeter, deren in's komische streifender Berufs-Stolz zuletzt noch kurz vor dem Ableben dieses ganzen Zopfes mit dem Reiche zusammen in Johann Ernst Altenburg, Feldtrompeter im siebenjährigen Kriege, Clarin-Virtuosen und Organisten in Bitterfeld und dessen wunderlicher „Heroischen Trompeter- und Pauker-Kunst" lebhaften Ausdruck fand, in Chursachsen, wo sie sich der speciellen Liebenswürdigkeit ihres hohen Protectors, des Erzmarschalls, zu erfreuen hatten. Die chursächsischen Mandate, welche zu ihrem Schutze gegen das „unbefugte Trompetenblasen" im 17. und 18. Jahrh. ergingen, sorgten für genaue Befolgung der kaiserlichen Privilegien und deren Erweiterung im einzelnen. Gegen Umgehungen des Privilegs richteten sich u. a. die Bestimmungen, welche auch das Blasen auf Waldhörnern oder Posaunen nach „Trompeten-Art", ferner das Blasen auf Inventions-Trompeten verpönen.*)

*) Das waren kurze hohe Trompeten in G oder höher noch, mit

Am Anfange des 18. Jahrh. liess sich ein zu seinem Vergnügen trompetender Herzog von Sachsen-Weimar in die Trompeter-Kameradschaft, deren Vorstand seinen Sitz in Wien hatte, aufnehmen, eine Feierlichkeit, zu der an 40 Mitglieder nach Weimar reisten. Das lächerliche Privileg, alle ausser den Angehörigen einer sehr exclusiven Genossenschaft vom Gebrauch eines beliebten und viel angewendeten Instruments auszuschliessen, rief natürlich oft Widerspruch und Zuwiderhandlungen hervor, sodass es an Streitigkeiten der privilegirten Trompeter mit den Stadtpfeifern, Thürmern („Haustauben“ genannt), Bierfiedlern, Gauklern u. s. w. nicht fehlte. Zu Ende des 17. Jahrh. brachen einmal zu Hannover die Trompeter des Churfüsten, die mit dem Stadtmusikus in Streit lagen, in dessen Wohnung gewaltsam ein, nahmen ihm die Trompete, auf der er übte, fort und schlugen ihm mit derselben mehrere Vorderzähne in den Mund. Hinterher behaupteten diese würdigen Kameraden noch, in Ausübung ihrer Rechte gewesen zu sein, und kamen auch ungestraft davon.

Die Clarintrompete bei Haendel und Bach.

Dass Bach und Haendel so häufig der Trompete die Melodie-Führung in energischen oder heroischen Sätzen anvertraut haben, lag an folgenden Ursachen. Erstens hatte die Clarinbläserei damals eine ganz vorzügliche Ausbildung erlangt, nachdem sie durch Jahrhunderte an den Höfen der Fürsten und seit dem Ende des 16. Jahrh. auch im Dienste der Tonkunst in den besten Kapellen gepflegt worden war.

Zweitens ist die Trompete ihres hellen durchdringenden Tons in hohen Lagen wegen vortrefflich geeignet, die Energie oder das Heldenhafte eines Musikstückes zum Ausdrucke zu bringen, und drittens konnte kein andres Instrument sie darin vertreten. Welches andre Instrument wäre im Stande, durch ein Hundert Streich-Instrumente mit unverkennbarer Schärfe und Deutlichkeit hindurchzudringen, wie die Sonne das Gewölk

---

Einschiebe-Stücken, sogen. Inventionen, zum Tieferstimmen, die heute wegen ihrer Vorzüge, natürlich mit Ventilen und Chromatik, längst überall eingeführt sind, damals jedoch teils wegen ihrer Untauglichkeit zum Clarinblasen, teils weil die langen D-Trompeten besser zum Prestige der Feld-Trompeter passten, von diesen verachtet waren.

mit ihren Strahlen siegreich durchbricht; wäre im Stande, alle andern im Orchester gleichsam in Grund zu bohren!

Dabei denke man sich die Clarintrompete nicht etwan als schmetternd, als rauh und von grossem breiten Tone. Diese Vorstellung ist zwar häufig zu finden, jedoch grundfalsch. Der Clarin-Ton ist klein, aber hell und durchdringend, nicht rauh, sondern weich und glatt, erinnert an die höchsten Töne der Flöte, nur, dass er unendlich kräftiger und ausgiebiger, klangvoller und metallreicher ist.*) Der Clarinist bedarf eines sehr feinen Ansatzes, vorzüglicher Luftführung, grosser Ausdauer der Lippen, einer äusserst beweglichen Zunge, da er mit dieser vornehmlich zu arbeiten und die leichte Ansprache der hohen und höchsten Töne zu erzeugen hat. Sein Mundstück muss von flacher schüsselartiger Form und mit enger Bohrung versehen sein, damit ihm die Höhe mit möglichst geringer Pressung der Lippen angiebt. Auch so ist seine Ausdauer eine sehr beschränkte, und es können seinem Instrument immer nur kürzere mit Pausen untermischte Stellen zugemuthet werden. Hat schon die Trompete an und für sich, weil bei ihr der Druck des Mundstückes auf die Lippen wegen der Intonation, die schwerer ist, als bei den Hörnern und den tieferen Posaunen, am meisten in Betracht kommt, die geringste Ausdauer unter den Bläsern, so ist dies bei der Clarine, deren Behandlung doch etwas ungemein gekünsteltes, über die natürlichen Grenzen des Instruments hinausgehendes hat, doppelt der Fall.

Ton und Technik der Clarintrompete.

Zu allen Zeiten haben die meisten Componisten die Ausdauer der Trompete übertaxirt, ihr in dieser Hinsicht zu viel zugemuthet. Auch J. S. Bach ist in diesen Fehler verfallen, und es ist manches, was er für Trompete geschrieben hat, überhaupt nicht auszuführen. Mir sind viele Sätze für Trompete aus jener Zeit bekannt, die, wenn sie überhaupt nach

Missbrauch der Trompeten überhaupt.

*) Joh. Walther (in seinem Lexicon 1732) erzählt von einem ihm bekannt gewordenen Mitgliede der Erfurter Raths-Bande, der auf der Trompete mit der grössten Leichtigkeit bis in die viergestrichene Octave hinein wie ein Rotkehlchen habe zwitschern können. Nichts ist geeigneter, eine klare Vorstellung des Clarinblasens zu erwecken, als diese Notiz Walther's.

der Notirung des Componisten ausgeführt worden sind, von mehreren Bläsern, die sich ablösten, ausgeführt worden sein müssen, weil derartige Zumuthungen an die Ausdauer einfach die natürlichen Grundbedingungen alles Blasens negiren. Die Grenzen der Ausdauer auf der Clarine gehen aus den von Altenburg (a. a. O.) angeführten Beispielen deutlich hervor; es sind ganz dieselben, die auch heute noch gelten, sehr natürlich, da die physiologischen Voraussetzungen heute wie damals und zu allen Zeiten sein müssen. Die alte Kunstfertigkeit ist längst dahin, aber hinsichtlich der Ausdauer besteht kein Unterschied zwischen heute und vor hundert Jahren. Im Gegenteil, man muthet darin auch in unsrer Zeit den Trompetern Unsinniges zu. Die Überladung der Musik mit Blech grassirt wie eine Seuche, namentlich im leichteren Genre. Entsprochen wird den Anforderungen der Componisten meistenteils, aber — fragt nur nicht, wie? Ihr wisst es ja selbst am besten; Tonsetzer schreiben, Tonquetscher führen es aus.

Etwaige Wiederbelebung der Clarin-Kunst.

Man hat in neuester Zeit für Wiederbelebung der Clarinbläserei zum Zwecke der Verwendung bei Aufführungen Bach'scher und Haendel'scher Chorwerke plaidirt. Auch ohne den sehr triftigen Grund, dass die Trompete in der Clarin-Behandlung durch kein andres Instrument auch nur annähernd zu ersetzen ist und die betreffenden alten Sätze bei den Aufführungen durch Arrangement ausserordentlich an charakteristischem Reiz einbüssen, könnte uns der Wunsch, diese alte Kunstfertigkeit wieder erstehen zu sehen, in einer Zeit nicht Wunder nehmen, wo man die Sünden ganzer Jahrhunderte in Bezug auf Pietät gegen Althergebrachtes in einigen Jahren sühnen möchte und darüber schon in Altertümelei und allerhand Lächerlichkeit verfallen ist. Von letzteren war nun in der Tonkunst bisher noch kaum die Rede, man müsste denn an die Art von „historischen Concerten“ denken, die zuweilen bei einer Ausstellung oder einem Feste den Melomanen Alt-England's vorgemacht werden. Wir haben in der Musik recht viel Veranlassung, einer gesunden vernünftigen Reaction gegenüber einseitiger überhasteter und auf die Spitze getriebener Action das Wort zu reden. Erst wenn wir die schmähliche Ungleichheit der Musik andren Künsten gegen-

über darin abgestellt haben werden, alles in den vergangenen Jahrhunderten ihrer Entwickelung mit Ausnahme einiger Genien Producirte ohne weiteres für alten Schund zu erklären, werth allenfalls der Beachtung durch einige sich mit altem Krame befassende Fachgelehrten, erst, wenn wir die Tonkunst durch häufigere Darstellung ihrer Werke aus alten Zeiten, natürlich nur der würdigen, sei es durch Ausführung, sei es durch volkstümliche Bearbeitung und Herausgabe, mit den Bildergalerien, den plastischen Museen und sonstigen Kunst-Sammlungen auf eine Stufe gestellt haben werden, wird es uns möglich sein, einen vernünftigen und stichhaltigen Maasstab für die Production der Gegenwart zu gewinnen, mit dem wir die besten und sichersten Bahnen für die Weiterentwickelung abmessen können. Es würde durch diese der Vergangenheit und ihrer historischen Gestaltung zur Gegenwart mehr Rechnung tragende Auffassung und Betreibung der Musik leicht auch manches mit Unrecht in Vergessenheit gekommene Tonwerkzeug (z. B. Laute, Viola da gamba, Viola Bariton, Sopran- und Bass-Posaune, Serpent und andre tiefe Holz-Blasinstrumente), mancher ohne eigentlichen inneren Grund abgestorbene Kunstzweig wieder in's Leben gerufen werden können.

Im Princip also würde man gegen die Wiedereinführung der Clarine im obengedachten Sinne, wie sie Ernst Wagner in einem langen Aufsatze (Leipziger Musik. Wochen-Blatt von Fritzsch, 1884 No. 40 ff.) befürwortet, nichts einwenden können. Auch ist es wahr, wie dort ausgeführt wird, dass wir zum Clarinblasen heutzutage keineswegs auf die alten tiefstimmenden Trompeten zurückzugreifen brauchen, sondern uns dazu der jetzt fast allgemein mit Recht üblichen hohen Instrumente (mit Ventilen, in B, A) bedienen können, da es nur auf das geeignete Mundstück ankommt. Die Sache hat aber aus rein practischen äusseren Gründen keine Aussicht auf Verwirklichung, denn erstens wird es heutzutage nur wenige Bläser geben, die jene Feinheit und Stärke des Ansatzes, die Zungenfertigkeit, das ausgezeichnete Gehör haben, diese zum Clarinblasen notwendigen Eigenschaften, die bei der modernen übertriebenen Orchesterbläserei verloren gehen oder nicht ausgebildet werden können,

wenn sie überhaupt vorhanden sind; sodann müsste das Clarinblasen von dem betreffenden Musiker Jahr aus, Jahr ein geübt werden, um die ehemals darin vorhandene Meisterschaft zu gewinnen und zu behaupten. Wer aber könnte sich um einiger wenigen Aufführungen willen mit dieser im eigentlichen Verstande heute brodlosen Kunst abgeben!

Moderne Clarin-Trompeterei.

Mit einer kurzen Vorbereitung vor der Aufführung eines alten Werkes, vielleicht noch neben andrer Berufsbläserei, wird niemals etwas bedeutendes geleistet werden. Die gelegentliche Ausführung einer alten Clarin-Stimme bei einer Bach-Aufführung in Berlin durch Herrn Kammermusicus Kosleck ist doch immer nur ein rühmenswerther erster Schritt zur Wiedergewinnung der alten Kunstübung. Was ich von modernen Trompetern bei solchen Gelegenheiten in Ausführung von übrigens immer schon stark beschnittenen Clarin-Stimmen erlebt habe, war kein schönes Bild und ein Ohrenschmaus schon lange nicht. Diese sichtbaren Anstrengungen, die feuerroten aufgeblasenen Köpfe waren auch mir eine Pein, und die mit Aufgebot aller Kraft herausgestossenen hohen Töne würden einem aus dem Geisterreich etwan anwesenden alten Clarinmeister sicherlich viel Spass gemacht haben.

Nein, so war das alte Clarinblasen gewiss nicht! Da mussten die Töne mit spielender Leichtigkeit hervorperlen, rein, sicher und weich! Diesen Anforderungen entsprachen meines Wissens nur die Leistungen des grossen Trompeters Adolf Scholtz in Breslau (gestorben 1884) bei den Aufführungen der dortigen Sing-Akademie unter Mosewius und Jul. Schäffer, zu denen sich der in seinem Wohnorte lange nicht nach Verdienst gewürdigte und im Alter und Siechtum schmählich bei Seite geschobene und vergessene Künstler eines Flügelhörnchens in hoch F (ottava alta der F-Trompete) bediente, dessen wunderbar gesangreicher weicher und dennoch heller und durchdringender Ton am besten eine Vorstellung der alten Clarin-Kunst in ihrer edelsten Gestaltung erwecken konnte. Jedenfalls war dieser Klang den alten Clarintrompeten an Tonfülle überlegen. Zu Studien mit einem echten Clarin-Mundstück (die sich nur in seltenen Exemplaren erhalten haben, weil die Musiker sie nach Abkommen dieser Art des Blasens zweckentsprechend

umformen liessen) auf einem tieferen Instrumente hatte Scholtz nicht die Zeit.*)

Verfall der Clarinkunst und Ursachen davon.

Die Clarin-Kunst starb übrigens in der Blüthe ihrer Entwickeluug; bald nach dem Tode der beiden grossen Tonheroën, die sie noch einmal zu höchsten Ehren gebracht, begann sie sanft zu entschlummern. Am Ende des Jahrhunderts war sie schon halb und halb vergessen. Der Grund hängt mit der raschen Fortentwickelung des Orchesters im modernen Sinne zusammen. Bach und Haendel haben noch ein unvollständiges Orchester, welches im Grunde nur aus dem Streich-Quartett besteht, dem je nach dem Charakter des Tonstückes einige Blasinstrumente zur Ergänzung hinzugefügt werden. Die Fülle von Instrumenten, die Haendel z. B. anwendet, kommt nie zusammen vor, sondern immer nur in Auswahl des Geeigneten. (Besetzung z. B. im Dettinger Tedeum: Streich-Quartett, 2 Oboën, 2 Fagotte, 3 Trompeten und Pauken.) Bald nach der Mitte des 18. Jahrhunderts vervollständigte sich das Orchester auf seinen noch heute als die normale Besetzung geltenden Bestand; das Cello, die Clarinette bürgerten sich endgiltig ein. Die Reste älterer Perioden, wie der Zinken, die Schnabelflöten, die Lauten, Gamben, Oboï d'amore und da caccia, Viola d'amore waren verdrängt. Zu der in der Regel doppelten Besetzung der Blasinstrumente, 2 Flöten, 2 Oboën, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, gesellten sich auch 2 Trompeten, die nun sehr viel und in Sätzen aus sehr verschiedenen Tonarten beschäftigt waren. Die alten D-Trompeten waren nicht im Stande, sich zu behaupten, da sie mit Bogen nur nach Des, C, H und B gestimmt werden konnten. Ventile kannte man noch nicht und eine noch tiefere Herabstimmung bis nach tief A, As, G, F u. s. w. ist nicht thunlich, weil dann die Trompete einen merkwürdig knatternden und knisternden, faden und glanzlosen Klangtimbre gewinnt und eine eigentümliche Unsicherheit in

*) Auf dem Chore der Meraner Pfarrkirche befand sich vor einem Jahrzehnt noch ein solches Mundstück. Niemand konnte damit blasen, ausgenommen ein uralter Mann, der in seiner Jugend noch die Clarintrompeterei geübt und mit Leichtigkeit jede hohe Stimme auf's sicherste und reinste mit diesem Mundstück ausführte.

der Tonerzeugung annimmt, bedingt durch die übergrosse Länge des Rohrs im Verhältnisse zu der engen, bis fast zum Ende cylindrisch verlaufenden und erst dann sich conisch zur Stürze erweiternden Bauart.

Es blieb also nichts übrig, als höhere Trompeten in's Orchester einzuführen, wobei man nicht daran dachte, über G hinauf zu gehen. Nun konnte man bis tief B hinabstimmen und erlangte auf diese Weise alle notwendigen Tonarten mit Ausnahme von A, welches aus den oben dargelegten Gründen nicht mehr benützt ward und wofür man sich mit der D-Stimmung behalf.

Durch die Notwendigkeit, auf einer ganzen Anzahl von Stimmungen, die sich hinsichtlich Klangcharacter und Intonation wesentlich unterscheiden, eingerichtet zu sein, wurde die Ausbildung der Bläser in ganz andre Bahnen gelenkt. Von den beiden Orchester-Trompeten wurde die erste mehr in mittleren Lagen mit Hinzufügung einiger hohen Töne (bis $\bar{\bar{a}}$ ungefähr), die zweite nur in der Tiefe und der Mittel-Lage in Anspruch genommen. Auch vom ersten Bläser verlangte man nun zuweilen tiefe Töne, was bei den Clarintrompeten nicht vorkam, da auf einem Clarin-Mundstücke tiefe Töne kaum angehen.

Bei dieser Sachlage musste die Clarin-Kunst in kurzer Zeit verfallen, und so sehen wir, dass schon Mozart bei der Neu-Instrumentirung des Haendel'schen Messias die Trompeten-Stimmen bedeutend erleichtert. Schon damals waren die Clarinisten im Aussterben, und wirklich hat der der Zeit nach sich unmittelbar an Haendel anreihende Mozart nie die Trompete in dessen Weise angewendet.

Abschluss der Entwickelung des modernen Orchesters.

Nach dieser Abschweifung zu einem Special-Kunstzweige, die ganz gegen meine Absicht sich in die Länge gezogen hat, was ich indessen nicht bereue, da es ganz angebracht war, einmal gegenüber den vielen über dieses Thema zusammengeschriebenen Faseleien und gegenüber so manchen älteren und neueren Illusionen der Sache auf den Grund zu gehen, beschliesse ich die Erörterung über das Zustandekommen unsrer heutigen orchestralen Instrumentalmusik, indem ich zuletzt noch von einem Instrumente handle.

Von den Posaunen insbesondere.

Die Posaune, dieses uralte Tonwerkzeug, welches schon am Ende des 16. Jahrh. auf so hoher Stufe stand, dass es mit den Violen und Geigen in Ausführung rascher Gänge concurrirte und so fein behandelt wurde, dass eine Geigen-Stimme neben einer Posaunen-Stimme im einfach besetzten mehrstimmigen Tonsatze zur Geltung kam, findet sich bei J. S. Bach gar nicht, bei Haendel nur äusserst selten, findet nachher allerdings im modernen Orchester Eingang, jedoch nur in seltener Anwendung und mit Anforderungen, die mit Sicherheit erkennen lassen, dass die Geläufigkeit des Instruments, wenn nicht zurückgegangen, so doch keine Fortschritte mehr gemacht haben kann.

Von der alten Behandlungs-Art ist der Posaune nichts geblieben; sie schreitet heute feierlich und ernst, oder kriegerisch und wild im Drei-Chor einher, der ein schwaches Ueberbleibsel der alten Instrumentalfamilien vorstellt.

Die Familie der Posaunen hat merkwürdige Schicksale erfahren. Frühzeitig wurden ihr Glieder entrissen; der kleinste Spross, die Discant-Posaune, galt schon zu M. Praetorius' Zeiten (Anfang des 17. Jahrh.) als nicht recht lebensfähig, hat sich aber dennoch, wenn auch nur selten hier und da auf Kirchen-Chören, bis heute erhalten.

Wie man den Discant zu schwächlich fand, so in unsrem Jahrh. den Bass zu ungeschlacht. Man ersetzte ihn durch die Basstuba, welche zwar äusserlich practicabler, als die Bass-Posaune ist, in ihren musikalischen Leistungen aber viel plumper und roher und von ganz andrem Klangcharacter, der zu den Posaunen gar nicht passt.

Dann fing man auch an der Altposaune zu mäkeln an und jagte sie hier und da fort, ihre Stimme der Tenorposaune anvertrauend.

Endlich machte man sich an vielen Orten sogar des Verbrechens der Unterschiebung an der armen verkannten Familie schuldig und substituirte ihr Wechselbälge, die sich ihre Familienrechte anmaassten und ihren ehrlichen Namen, allerdings mit dem Zusatze „Ventil-“ führen.

Von Ventil-Posaunen und überflüssigen modernen Blechtuten.

Diese Ventil-Posaunen aber sind alles andre, nur keine Posaunen, deren Wesen eben in dem Ausziehen des Rohres besteht; und wie ein metallener Stiefelknecht in Form einer Doppelpistole eben nur ein Stiefelknecht und keine Schusswaffe ist, so ist ein in der äusserlichen Form einer Posaune gebautes tiefes Cornet (Tenorhorn, Bass-Flügelhorn), weil es kein durch Ausziehen verlängerbares Rohr besitzt, auch eben nur ein Cornet und keine Posaune. Der Klangcharacter einer Ventil-Posaune wird sich, je nachdem sie weiter oder enger mensurirt ist, bald mehr dem Tenorhorn, bald mehr der Bass-Trompete (in B basso) nähern. Den eigentümlich wuchtigen und markigen Erz-Ton der Zugposaune hat ein solches Instrument niemals. Es gehört in die äusserst zahlreiche Bastard-Familie der Cornette, deren einzelne Glieder vom höchsten Octavino bis zur tiefsten Tube herab, wenn auch unter den verschiedensten, zum Teil recht hochtrabenden Namen und Titeln auftretend, der characteristischen Merkmale und Vorzüge entbehren und sich durch öde Einförmigkeit hervorthun.

Ein wahres Unglück, dass diese für jeden feineren Geschmack reizlosen Blechtuten, welche man mit grosser Wichtigthuerei als ganz verschiedene Instrumente behandelt und mit „Schulen“ versieht, erfunden werden mussten! Die Geldspeculation der Militärkapellmeister im Bunde mit den Instru-

mentenmachern hat dazu wahrlich mehr beigetragen, als ein wirkliches Kunstbedürfnis. Da diese gemischte Gesellschaft von Tonwerkzeugen sich bedeutend leichter erlernen und behandeln lässt, als die reinen Typen der Trompete, des Waldhorns und der Posaune, da ferner, wie schon gesagt, die vitalsten materiellen Interessen zahlloser, als „Sachverständige" einflussreicher Personen mit ihnen auf dem Spiele stehen, und drittens das, was dem grossen Publikum imponirt und kindliches Vergnügen bereitet, nämlich grosser Lärm und Spectakel von ihnen ausgiebig geleistet wird, so haben wir allerdings noch auf lange hinaus keine Aussicht, von ihnen erlöst zu werden und damit zur Wiedergewinnung einer anständigen, musikalisch geniessbaren, veredelnd und bildend auf das Volk wirkenden Harmonie-, Militär- und überhaupt Volks-Musik Schritte zu thun.

Ich will, um mich nicht dem Vorwurf eines einseitigen und beschränkten Urteils auszusetzen, mein etwas hart klingendes Votum über die modernen Erfindungen von Blech-Instrumenten dahin ergänzen, dass ich die praktische Brauchbarkeit mancher dieser Cornette unter gewissen Verhältnissen wohl anerkenne.

Die Ventilposaune kann in einem kleinen Orchester, wo sie allein beschäftigt ist und für manche fehlende Stimme unter Umständen ergänzend einzutreten hat (z. B. für den 2. Fagott, oder für diesen überhaupt, oder für Cello) und wo es auf den characteristischen Ton der Zugposaune nicht ankommt, praktischer sein, weil sie beweglicher ist, als diese. Das Tenorhorn, fein behandelt, ist kein übles Instrument für eine Blechmusik, oder Harmonie, nur im Leben kein Ersatz für das Waldhorn oder geeigneter, als dasselbe, wie schon aufgestellt wurde, überhaupt durchaus nicht unentbehrlich.

Das Flügelhorn, dieses weiche und bis zum Weichlichen ausartende Instrument, im allgemeinen ein monotones und einseitiges Ding, kann grade mit seiner Weichheit zuweilen recht schöne Wirkungen erzielen. Gleichwohl könnte man es sehr gut entbehren und durch eine gesangreich behandelte Trompete oder Clarinette vertreten lassen.

Die Basstuba, anständig und nicht, wie so häufig der

Fall, als „Stier von Uri“ geblasen, kann allenfalls eine Bass-Posaune ersetzen, sich mit Posaunen zu einer guten Klangfärbung mischen und in der Harmonie im Vereine mit tiefen Holz-Bässen (Fagotte, Contrafagott, Serpent, Basshorn, Batyphon) zur Erzeugung eines kräftigen, sonoren und gleichwohl feinen und edlen Basses beitragen.

Gleichwohl müssen wir, wenn es uns darum zu thun ist unsere Volksmusik zu heben, der ganzen unreinen Blech-Sippschaft den Krieg erklären, davon nur das besonders brauchbare und unter Umständen zweckmässige behalten, die reinen Familien Horn, Trompete, Posaune in alle alten Rechte einsetzen und vor allem die verdrängten Holzbläser wieder zu Ehren bringen, ihnen das vom Blech usurpirte Terrain zurückerobern.

Eine Harmonie-Musik ist nur der vervollständigte und ausgedehnte Bläser-Chor eines grossen Orchesters, nicht aber eine sinnlose Häufung spectakelnder, monotoner, nach einer Schablone, nur in verschiedenen Tonlagen gebauter Messingtuben, die, mögen sie auch die schönsten Namen von der Welt führen und die den Unkundigen blendende grösste Abwechselung im Bau zeigen, sich dennoch gleichen, wie ein faules Ei dem andren.

Was insonderheit die Posaunen anlangt, so steht diesen noch eine grosse Zukunft bevor, wenn wir uns bestreben, den alten Vier-Chor wieder herzustellen und in der weltlichen Instrumentalmusik zur Geltung zu bringen.

Auf Kirchenchören hat er sich ja noch hier und dort erhalten, allerdings in einer gewöhnlich trübseligen, oft an’s Tragikomische grenzenden Vorführung bei Begleitung des Gemeindegesanges. Hier findet man auch noch die Discantposaune, die so frühzeitig schon von ihren Schwestern losgetrennt wurde.

Die Discant-Posaune.

Der Grund, warum dies geschah, zwingt mich, der Bauart der Posaune einige Beachtung zu schenken.

Die Posaune wurde früher in sehr enger Mensur gebaut und mit flachen und eng gebohrten Mundstücken geblasen, die natürlich nach der Tonlage differirten. Der Ton war

demzufolge viel kleiner, als bei der heute üblichen weiten Mensur und den weiteren Mundstücken. So erklärt es sich auch, wie die Posaunen neben Streichinstrumenten sich hören lassen konnten, ohne dass z. B. im vierstimmigen Satze der von einer Posaune ausgeführte Alt den Tenor einer Viola oder den Discant einer Geige übertäubte.

Auch auf die Beweglichkeit des Instruments, wie sie ehedem verlangt wurde, seine raschen Gänge u. s. w. wirft diese Thatsache Licht, denn ein kleiner Ton eignet sich immer besser zu Coloraturen, als ein grosser, erscheint schon an sich beweglicher und geläufiger. Das, was von der Posaune, gilt auch von den andren Blechinstrumenten und zum Teil auch von den Holzblasinstrumenten. Bei allen wurde im Laufe der Zeit auf Erzielung eines grösseren Tones hingearbeitet, Veränderungen im Bau dienten grösstenteils diesem Zwecke. Auch bei den Streich- und Tasten-Instrumenten verhält es sich so. Die Thatsache, dass früher der Ton aller Instrumente im allgemeinen kleiner war als heute, schliesst natürlich nicht aus, dass auch in älterer Zeit hervorragende Künstler über einen grossen Ton verfügt haben.

Eine eng mensurirte Sopran-Posaune nun, mit einem entsprechenden Mundstück intonirt, ist in der That ein Instrument, welches schon den Ohren der Musiker im 17. Jahrhundert abscheulich klingen musste. Zu dem näselnden dünnen Tone gesellt sich bei dieser Posaunenart eine sehr geringe Beweglichkeit, weil der Auszug kurz ist und die Intervalle sich beim Ausziehen schwer treffen. Bei der Altposaune steht es mit alledem schon besser, die Tenorposaune bietet hinsichtlich Klang und Geläufigkeit die besten Verhältnisse, denn die Bassposaune ist vermöge ihres enormen Auszuges schwerfällig. Die Meister der Posaune (Belcke, Queisser) haben sich zum Soloblasen der Tenorlage bedient. Sollte der Posaunen-Chor zur Ausführung weltlicher beweglicher Musik dienen, so war mit der Discantposaune nichts anzufangen, weshalb man statt ihrer den Zinken (Cornetto) nahm.

Verbindung von Posaunen und Zinken.

Dies war der eine Grund zur Verbindung der Zinken mit den Posaunen, der andre wird sich weiter unten aus der Natur der Zinken ergeben, mit der ich meine Abhandlung

zu beschliessen mich darum veranlasst sehe, weil über das Wesen dieser höchst merkwürdigen Tonwerkzeuge zwar sehr viel auf Grund alter Ueberlieferungen durcheinander geschrieben worden ist, ohne dass ich jedoch jemals ein klares Bild von ihnen daraus hätte empfangen können.

Der Zinken hat mit der Sopran-Posaune in der Ausführung der Oberstimme bei Chorälen u. s. w. durch das vorige Jahrhundert hindurch und bis tief in das jetzige, allerdings wohl zuletzt nur in abgelegenen kleinen Städten, wo sich die alte Stadtpfeiferei noch erhalten hatte, concurrirt, bis er nach Erfindung der chromatischen Trompeten durch diese verdrängt worden ist.

Es ist ein Irrtum, dass eine Trompete (oder gar ein Cornett im modernen Sinne) die Discant-Posaune ersetzen könne; es ist auch ein Irrtum, dass diese kein lebensfähiges Instrument sei.

Der Toncharakter einer Trompete ist ein ganz anderer, als der einer Discant-Posaune, er fällt aus dem ehernen Gepräge der Posaunen vollständig heraus. Die Discant-Posaune ist ein vollberechtigtes Glied im Bunde; man baue sie weit, intonire sie mit dem entsprechenden Mundstück, und sie ist lebensfähig, ein schönes Charakter-Instrument, werth, in's Orchester eingeführt zu werden.

Ich habe auf einer von dem ausgezeichneten Instrumentenbauer E. G. Heidrich in Breslau construirten Sopran-Posaune einen prächtigen Ton erzielt, welcher weder an den Ton einer einfachen, noch an den einer chromatischen Trompete, weder an Cornet, noch sonst ein Blech-Instrument erinnerte, sondern von eigenartiger Posaunenfärbung war.

Die Bass-Posaune.

Die Wiedergewinnung der Bass-Posaune würde auch keinen erheblichen Schwierigkeiten begegnen. Man hat früher diese Posaunen-Art, um sie in einer practischen Form bei der Militärmusik anwenden zu können derart construirt, dass das Auszugsrohr, um nicht zu weit hinausgeschoben zu werden, in der Mitte gebogen und umgelegt war. Auf diese Weise gebaut kann das Instrument, ohne an Ton und Klang-

färbung einzubüssen, ohne äussere Schwierigkeiten gebraucht werden.

Noch ein Ersatz für die Bassposaune besteht in der Anbringung einer Rohrverlängerung (Quart-Ventil) an der Tenorposaune, die mittels eines Ventils in Mitwirkung gezogen werden kann und das Instrument um eine Quart tiefer stimmt. Nur tragen die Töne nicht den Charakter der Bassposaune, und die Erfindung, welche der obenerwähnte E. G. Heidrich auf Wunsch an allen Posaunenarten anbringt, um ihnen die fehlenden Töne des nächst tieferen Gliedes hinzuzufügen, ist nur ein Notbehelf, der aber da, wo es z. B. an der Bassposaune fehlt, von grossem Nutzen sein kann.

Die Einführung eines reinen vierstimmigen Posaunen-Chors in's Orchester, dem man für manche Fälle eine Tuba zur Erweiterung nach der Tiefe hinzufügen könnte (da die von Prætorius erwähnte, um 1618 von Hans Schneider in Danzig erfundene Contra- oder Octav-Bassposaune in B, eine Octave unter der Tenor-Posaune, ihrer Klobigkeit wegen kaum anwendbar sein würde), könnte die schönsten orchestralen Wirkungen möglich machen.

Das grosse moderne Orchester und seine Erweiterung zum Zukunfts-Orchester.

Es wäre dies ein weiterer Schritt zu der von Richard Wagner angebahnten und mit vorzüglichem Erfolge verwendeten Rehabilitirung der alten Instrumenten-Familien, die in unsrer Normal-Besetzung nur mangelhaft und mit Lücken vertreten sind, nach ihrer Vervollständigung aber im grossen modernen Orchester durch ihre Vereinigung herrliche Effecte hervorbringen müssten.

Ein solches ergänztes Orchester würde sich dann ausser dem Streicher-Chor, der wohl in seinem jetzigen Bestande auch nicht für alle Zeit abgeschlossen ist, ungefähr wie folgt zusammensetzen:

Flöten-Chor. Ausser der Piccolo-Flöte und zwei gewöhnlichen müsste er noch eine Art Bassflöte umfassen, eine Quint tiefer, als unsre D-Flöte, also in G stehend, deren Construction bei einmal vorhandenem Bedürfnis unsrer vorgeschrittenen Technik keine grossen Schwierigkeiten machen

könnte, wenn auch vielleicht die Intonation bei ihr eine andre sein müsste, als sonst bei den Flöten üblich.

Oboën-Chor. Hier müsste ausser zwei gewöhnlichen Oboën und dem englischen Horn ein der Oboë an Klangcharacter nahe stehendes ebenfalls mit Rohrblättern geblasenes Instrument, etwa ein Quintfagott (tiefster Ton F) wirken und den Chor in der Tiefe abschliessen.

Clarinetten-Chor. Wäre die Querflöten-Familie mit 4 Gliedern etwas ganz neues, die Oboën-Familie den alten Schalmeien und Pommern analog, so entspräche die Clarinetten-Familie ungefähr den alten Schnabelflöten (auch Rauschpfeifen genannt), die ganz ähnlich wie die Clarinetten, mit Schnabel und Blatt geblassen wurden. Die Gruppe würde sich aus zwei gewöhnlichen Clarinetten, einer Alt-Clarinette (Bassethorn) und Bass-Clarinette zusammensetzen, denen man noch zuweilen als fünfte Stimme ein Batyphon hinzutreten lassen könnte, ein 1829 von Skorra in Berlin erfundenes auf Clarinetten-Art intonirtes Instrument aus Holz, in Contrabasslage (von E̲ bis b), welches nur vorübergehend in Militärmusiken Verwendung fand, aber nach den Berichten von Ohrenzeugen von höchst angenehmer, der Clarinette ähnelnder Tonfärbung, von kräftigem sonorem Klange und nicht schwer zu handhaben gewesen ist.

Fagott-Chor. Da der Quintfagott schon an die Oboën abgetreten ist, so würden hier entweder 3 Ordinar-Fagotte, oder deren 2 und 1, bez. 2 Contrafagotte zu figuriren haben. Er bildete ein Analogon zu den alten Dolcianen (Fagotte) und Sordunen, nur mit dem Unterschiede, dass ihm die bei letzteren vorhandenen oberen Glieder fehlen.

Waldhorn-Chor, der schon vorhanden ist und zu dessen besserer Ausrüstung ich nur die Verwendung des von mir mit Heidrich erfundenen Erleichterungs-Horns, über dessen Vorteile hier nicht der Ort zu sprechen ist, empfehlen kann. Eine Mischung der Hörner mit Cornetten würde den Character des Chors wesentlich alteriren und ist daher ausgeschlossen.

Trompeten-Chor. Während in alter Zeit nur Trompeten von einerlei Tonhöhe darin vertreten waren, würde es

sich heute empfehlen, denselben aus 2 Trompeten in B (alto), einer in F und einer Bass-Trompete (B-basso) bestehen zu lassen.

Endlich der schon besprochene Posaunen-Chor.

Freilich fehlt uns ein Richard Wagner, um für diese charakteristisch aneinandergereihten und fest gegliederten Instrumenten-Massen wirkungsvoll zu componiren, die in ihnen ruhenden Kräfte und Erfolge zur schönen Entfaltung zu bringen! Aber Grosses liesse sich mit diesem Orchester der Zukunft erreichen! Eine Aufgabe für die Tonkunst des neuen Jahrhunderts!

Untersuchung über die Zinken oder Cornette.

Eine Instrumentengruppe jedoch, die wir ruhig von ihren Thaten im Totenreich ausruhen lassen können, sind die Zinken oder Cornette im alten Sinne. Mit der Erfindung chromatischer Trompeten ist jeder Vorwand für ihre Zweckmässigkeit abgeschnitten.

Der Zinken ist eines der ältesten Instrumente und war den Völkern des Altertums bekannt (lituus bei den Römern). Er ist eine kurze Holztrompete mit Tonlöchern.

Auf das Experiment, welches um 1760 in St. Petersburg Kaelbel am Horn vornahm, indem er zur Erzeugung einer zusammenhängenden Scala das Rohr mit Tonlöchern und Klappen versah, und welches dann, auch bei Trompeten und Posthörnern vorgenommen, zur Aufstellung des Systems der Klappen-Blechinstrumente führte (Klappentrompete, Kenthorn oder Klappenhorn, Ophicleïden), das längst als ganz verfehlt aufgegeben ist, da durch die Durchbohrung des Rohres alle Kraft und Fülle des Tons verloren geht — auf dieses Experiment ist man wahrscheinlich in Urzeiten schon bei hölzernen Tuben verfallen.

Man brauchte ja nur den Flöten, die in einfacher Form gewiss auch schon in ältester Zeit vorhanden waren, nachzuahmen, und die Veranlassung gab vielleicht der Wunsch, ein Instrument von kräftigerem Tone zu haben, welches aber nicht so tonarm wäre, als die Trompeten.

Der Zinken, welcher sich durch alle Jahrhunderte erhielt, hat fast immer den Character eines kriegerischen Instruments gehabt. Er war Signalwerkzeug in den antiken Heeren, diente im Mittelalter den Wächtern und Thürmern, war auf den Burgen und Schlössern, in den festen Städten, im Felde

bei der Reiterei neben der Trompete und auch beim Fussvolke gebräuchlich, bis er im 16. Jahrhundert aus der Kriegsmusik verschwindet. Die Anfänge einer stabilen Militärmusik beim Aufkommen stehender Heere seit dem dreissigjährigen Kriege kennen Oboën (Schalmeien), Fagotte, später auch Trompeten, Posaunen, Clarinetten, aber keine Zinken.

Um so höher war um diese Zeit und schon im 16. Jahrhundert das Ansehen des Instruments in der Kunstmusik, und die Meister desselben, wie z. B. der Cavaliere di Cornetto, oder der berühmte Componist Anton Scandello (1517—1580, kursächs. Hofkapellmeister) galten in jener Zeit als die ersten aller Instrumental-Virtuosen. Im Laufe des 17. Jahrhunderts erlag der Zinken der Concurrenz der aufstrebenden Violine, am Anfange des 18. Jahrhunderts war seine musikalische Bedeutung dahin. Nur als Ersatz der Discant-Posaune im Posaunen-Chor fristet er nun sein Dasein weiter und wird in dieser Stellung noch von Gluck im „Orpheus“ angewendet, was H. Berlioz in seiner Instrumentationslehre zu dem komischen Irrtum verleitet, die Sopran-Posaune habe ehedem auch den Namen „Cornetto“ geführt. („Trombone Soprano o Cornetto“ in der Partitur.)

Bei den Stadtpfeifern und Thürmern hat er sich am längsten erhalten und ist zum „Abblasen“ vom Thurme z. B. in Schweinfurt noch in den vierziger Jahren unsres Jahrhunderts verwendet worden.

Die alten Beschreibungen und Mitteilungen vom Zinken sind ziemlich verwirrend. Nach diesen soll es gegeben haben: 1) grade, 2) gekrümmte Zinken, auch „weisse“ und „schwarze“ genannt. Unter den ersteren werden wiederum unterschieden: der cornetto diritto mit aufgestecktem und der cornetto muto mit angedrehtem Mundstücke, beide des Umfangs von a bis $\overline{\overline{a}}$. Eine Abart, der Quartzinken oder Cornettino, war kleiner und ging von $\overline{d}$ bis $\overline{\overline{\overline{d}}}$ und höher.

Die schwarzen Zinken, aus 2 gebogenen Stücken zusammengeleimt, führten ihren Namen von einem schwarzen Leder-Ueberzug, wie ihn später auch die Oboï d'amore und da caccia hatten. Sie standen in gleicher Stimmung mit den

weissen Zinken, nur der zu ihnen gehörige Cornetto torto oder Cornon, auch Basszinken geheissen, welcher mit einer S-förmig gewundenen Anblase-Röhre, in die das Mundstück kam, intonirt wurde, stand in tieferer Stimmung. (d bis $\overline{\overline{d}}$)

Der Klang des Cornetto diritto soll hell und durchdringend, der des muto sanft, der des Basszinken grob und hornartig gewesen sein.

Schon der complicirte Bau der gewundenen Zinken lassen diese als eine späte Erfindung erscheinen. Aus dem Cornon gestaltete 1590 der Canonicus Guillaume in Auxerre den Serpent (Umfang des Fagottes), der noch vor wenigen Jahrzehnten in der Militärmusik als Bassinstrument treffliche Dienste leistete, bis er der speculativen Blech-Nivellirungs-Wuth mit vielen andren schönen Holzinstrumenten zum Opfer fiel.

Die Zinken sind der Art ihrer Intonation wegen den Blech-Instrumenten zuzurechnen, obwohl sie aus Holz, Elfenbein oder Horn gearbeitet waren. Die Kessel-Mundstücke, mit denen sie geblasen wurden, waren aus denselben Stoffen. Oben schon erwähnte ich, dass der Unterschied im Tone zwischen Tuben aus Holz, Elfenbein, Horn und solchen aus Metall ein nicht sehr bedeutender ist. Selbst Trompeten aus Glas erinnern immer noch an den Erzklang der Trompete. Natürlich sind die Instrumente von Metall den hölzernen vorzuziehen; dass man zu den Zinken kein Metall verwendete, lag wohl an practischen Gründen, da bei dem alten Stande der Technik die Bearbeitung des Metalls sehr unvollkommen war.

Der Zinken galt mit Recht als schweres Instrument; er ist dies aber, wie sich aus dem Vorangeschickten ergiebt, in nicht höherem Grade gewesen, als die auf dieselbe Art intonirten Blech-Instrumente, denn die Schwierigkeit liegt eben in dieser Intonation, dem Drucke auf die Lippen, der Zurückhaltung der Luft, der Regulirung des Luftstromes im Kessel und der Bohrung des Mundstückes.

Die Behauptung Stiehl's, „die aus Elfenbein gemachten Zinken seien ihres durchdringenden Tons wegen von den Thürmern und bei Aufzügen ausserordentlich geschätzt gewesen“, ist aus der Luft gegriffen. Ein solches Instrument

von Elfenbein war zwar theuer, aber hatte keinen andern Klang, als die aus Holz oder Horn; höchstens war es wegen der Härte des Elfenbeins schwerer zu blasen, wie auch die aus Silber gearbeiteten Trompeten sehr schwer ansprechen, und mithin unpractischer.

Wenn in H. Riemann's Musiklexicon die enge Bohrung der Zinken-Mundstücke hervorgehoben wird, die nur einen Durchmesser von wenigen Linien gehabt hätten, so ist dies kein Charakteristicum, da früher, wie schon erwähnt, auch die Trompeten und Posaunen mit engen Mundstücken geblasen wurden. Ebenso haben, wie bei diesen, die Zinken-Mundstücke nach der Tonlage variirt.

Weshalb der cornetto diritto einen hellen und scharfen, der cornetto muto mit angedrehtem Mundstück einen sanften Klang gehabt habe, ist ganz unverständlich, denn es ist vollkommen gleichgiltig für die Tonerzeugung, ob das Mundstück am Instrumente fest angebracht ist, oder nicht. Hat hier wirklich ein Unterschied in der Klangfärbung bestanden, so muss er auf Verschiedenheit im Bau (weitere oder engere Mensur, Verschiedenheit des Schallstückes) oder in den Mundstücken zurückgeführt werden.

Die graden Zinken liefen nach dem Zeugnis alter Abbildungen in eine Art Stürze aus, wie die Clarinetten; die krummen verlaufen am Ende ohne Erweiterung, etwa wie unsre heutigen Flöten. Wenn man indessen d i e s e n Unterschied mit der erwähnten Differenz im Klang in Verbindung bringen wollte, so würde man fehl gehen, denn grade der krumme Zinken ohne Schallstück, dem man hiernach den sanften Ton zuerteilen möchte, war derjenige, welcher bei den Thürmern und Stadtpfeifern sich so lange zum Choralblasen erhalten hat, k a n n a l s o k e i n e n z a r t e r e n T o n g e h a b t h a b e n.

Ein Sohn des Stadtpfeifers Schneider in Schweinfurt, der in seiner Jugend noch mit dem Zinken zusammen vom Thurme musicirt hat, schilderte mir dessen Klang als näselnd und plärrend, „wie ein altes Spittelweib in der Kirche singt“, jedoch von kräftigem ausgiebigen Tone. Es wäre ganz ver-

kehrt, hiernach einen Rückschluss auf den Charakter des Instruments zu machen. Wenn jemand eine Trompete oder sonst irgend ein Instrument immer nur mit schlechtem Tone vernommen hätte, würde man daraus den Schluss ziehen können, dass dies so sein müsse?! Die kunstvolle Behandlung des Instruments war längst verloren gegangen, und die Kunstpfeifergesellen plärrten in roher Weise auf dem ehemals edlen Tonwerkzeuge.

Allem Anscheine nach ist als Solo-Instrument in alten Tagen der lederbezogene gekrümmte Zinken verwendet worden, da er auf vielen alten Bildern in Verbindung mit Singstimmen und Saiten-Instrumenten erscheint.

Der Quartzink (Cornettino) muss seines engen und kurzen Corpus wegen einen grellen Ton gehabt haben; der Cornon (Bass-Z.) hat mit seinem rohen Klange keine bedeutende Rolle gespielt.

Die graden Zinken scheinen im 17. Jahrhundert schon abgekommen zu sein, da wir ihnen auf Abbildungen dieser Periode nicht mehr begegnen.

Die Angabe des Umfanges des gewöhnlichen Krummzinken von a bis $\overline{\overline{a}}$ ist nicht genau aufzufassen, sondern dahin, dass in der Höhe, ebenso wie bei der Trompete, noch ein weiter Spielraum für den geschickten Bläser und das passende Mundstück gegeben war. Ton, Klangfärbung und Wirkung des Instruments hing vollständig von seiner Behandlung ab. Es gilt dies hier ebenso wie bei den Blech-Instrumenten, hauptsächlich den Trompeten, und muss besonders hervorgehoben werden, weil der Charakter einer Oboë, Clarinette, Flöte, einer Violine, eines Cello, wenn sie auch noch so ungeschickt gespielt werden, immer deutlich und scharf erkennbar bleibt, bei den vorhin genannten Tonwerkzeugen jedoch je nach der Behandlung so differiren kann, dass man kaum noch dasselbe Instrument zu hören glaubt.

Eine ganz deutliche Vorstellung vom Tone der Zinken konnte ich mir bilden, als ich bei den slovakischen Hirten in Ober-Ungarn eine Art kurzer und enger, unten ohne Erweiterung verlaufender Tuten aus Weidenrinde fand, die mit

einem roh und grob aus Horn zugeschnittenen Mundstücke geblasen werden. Der Ton ist gar nicht übel und zeigte mir deutlich, was die Kunst aus solcher „Truba", die man sich natürlich mit Tonlöchern versehen denken muss, um eine Scala zu erzeugen, gestalten könnte.

Das ist alles, was ich über die vergessene Sippschaft ermitteln und zusammenstellen konnte, und ich glaube, es zeigt deutlicher als alle bisherigen Erörterungen in der Musik-Literatur, was eigentlich drum und dran gewesen ist.

Es liegt nicht in meiner Absicht, die Fortbildung der Instrumentalmusik bis in unsere Tage zu verfolgen; habe ich doch schon mehr, als mein Thema eigentlich mit sich brachte, auch die Verhältnisse der Gegenwart beleuchtet, aber es drängte der organische Zusammenhang zwischen Altem und Neuem mir solche Streiflichter auf moderne Zustände auf.

Weitere Gestaltung der rechtlichen und socialen Verhältnisse der Musiker.

So kann ich auch diese Arbeit nicht schliessen, ohne einen Lichtstrahl auf die weitere Gestaltung der rechtlichen und socialen Zustände der Musiker bis heute und in die Zukunft fallen zu lassen.

Ich schweifte von diesem Punkt ab, als noch ein starres Zunftwesen diese Menschenklasse umschlossen hielt. Die letzten hundert Jahre haben alle Schranken eingerissen, wir müssten der Theorie nach im Himmel sein und sind in der Praxis halb und halb in der Hölle. Ein sehr grosser Teil unsrer Musikanten ist schlimmer dran, als sie es zur Zeit der angeblich rechtlosen und als Parias der Gesellschaft behandelten fahrenden Spielleute gewesen wären.

Die Entwickelung dieser Verhältnisse lässt sich mit ein paar Worten schildern. Von den alten Vereinigungen hat sich nur die Londoner Musikanten-Compagnie, natürlich mit veränderter Organisation und moderirten Privilegien, in dem conservativen England erhalten. Die grosse französische Confrérie war schon vor der Revolution, 1773 aufgehoben worden, dasselbe geschah mit dem Oberspielgrafen-Amte zu Wien 1782; die Feldtrompeter-Kameradschaft überlebte das alte deutsche Reich nicht; sie schlief vorher ein, nachdem sie schon lange die Nichtbeachtung ihrer Privilegien hatte erleben müssen, die in manchen Territorien, z. B. in Brandenburg-Preussen überhaupt niemals befolgt worden waren. Die Zwangs- und

Bannrechte der Stadtpfeifer oder der Musikanten-Zünfte fielen der Gewerbefreiheit im 19. Jahrhundert zum Opfer. In Lübeck hob eine Verordnung 1815 „den bisher bestandenen Unterschied zwischen den Rathsmusikanten und den sogen. Chor- und Kösten-Brüdern“ auf und liess ersteren die bisherigen Dienst-Emolumente bis zum Tode. In den grösseren Städten ging das Institut der von der Gemeinde besoldeten oder unterstützten Stadtpfeifer ein, hielt sich jedoch in kleineren Städten, zum Teil auch mit Zwangs- und Bannrechten, d. h. dem Privilegium, in einem bestimmten Bezirk ausschliesslich gegen Entgeld zu musiciren, bis vor einigen Jahrzehnten.

Schluss. Blick auf die Gegenwart und in die Zukunft.

So weit waren die Zustände für die Musiker noch erträglich, eine gewisse Sicherheit der Einnahmen vorhanden, eine Wertschätzung guter Leistungen.

Seitdem hat die allgemeine sociale Verelendung unter dem Einflusse der Hand in Hand mit dem Materialismus alle menschlichen Daseins-Verhältnisse corrumpirenden Capitals- und Grossindustrie-Wirtschaft auch die Musikanten in ihren Strudel gezogen.

Die Musiker der Gegenwart haben zweifache Veranlassung, zur Rettung ihrer Ehre, ihres Rechtes, ihres Daseins sich zusammenzuschaaren. Sie haben zu bekämpfen **erstens** die Kunstverwilderung in ihren Reihen, gegen die kein gesetzlicher, kein gewohnheitsrechtlicher, kein autoritativer Schutz mehr deckt, **zweitens** die Fehler der Gesetzgebung, welche die alten überlebten Rechtsverhältnisse ihres Standes, anstatt sie zeitgemäss umzugestalten und neu zu erbauen, einfach vernichtet, damit aber die Berufsgenossen sich selbst, das heisst der Verwirrung und Schutzlosigkeit preisgegeben hat, **endlich** das Unrecht, welches der heutige Staat durch die Gestattung der Hand in Hand mit den Heeren riesenhaft angewachsenen und durch ihre Ausbeutung zu Erwerbszwecken zur erdrückenden Concurrenz gewordenen **Militärmusik** an ihnen begeht.

Vorläufig ist nur der erste Schritt zur Aufnahme dieses Kampfes gethan durch Stiftung des allgemeinen deutschen Musiker-Verbandes; nur ein Schritt, aber doch ein Schritt, der die Erkenntnis und den festen Willen zeigt.

Die Müsiker höheren Grades (die scherzhafte Accentuirung Músiker und Musíker bezeichnet den Unterschied am besten) können nichts besseres thun, als ihren Brüdern die Hand zum Bunde reichen! Auch sie umschlingt drohend das sociale Verderben.

Wir brauchen eine Freiheit, die in Ordnung und Schutz, in Zucht und Pflege besteht, wir brauchen Ideale, eine höhere, als die materialistische Weltanschauung, wir brauchen Sympathie, ohne die sich alle sittlichen Bande lockern.

Die Musiker unsrer Zeit haben zu erstreben ein Kunstideal und dessen Pflege, Kunstsinn und Kunstehre und als reale Vorbedingung dieser idealen Güter eine feste Ordnung ihres Standes. Grundzüge dieser Ordnung müssen sein:

Wer um Erwerb musiciren will, beweise, dass er etwas gelernt hat.

Wer andre lehren will um Erwerb, beweise, dass er dazu befähigt ist.

Wer nicht Musiker um Erwerb ist, soll nicht denen, die von der Kunst leben müssen, das Brot nehmen.

Die Militär-Musiken sind keine Erwerbs-Gesellschaften und dürfen nicht um Gewinn musiciren.

Wer Musiker zum Erwerbe sein will, hat sich der rechtlichen Ordnung seines Berufsstandes zu fügen, in dieselbe einzutreten.

Das Ziel sei, diese Grundzüge in einem freien, aber festen Musikanten-Recht auszuprägen und alle Berufsgenossen zu einer von kleineren Kreisen aufwärts zu einem ungeheuren Bunde sich ausdehnenden Vereinigung unter dem Schutze und der Oberaufsicht der politischen Macht zu schaaren.

Kein vernünftiger Mensch denkt daran, altes Zunftwesen, verrostete Zwangsrechte neu zu beleben; zwischen diesen aber und einer freien rechtlichen und sittlichen Ordnung, an Stelle von Anarchie und Zerrüttung, ist ein himmelweiter Unterschied!

Inhalt.

Sach- und Namen-Register.

(Zahlen = Seiten.)